

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
CURSO DE TEATRO – BACHARELADO

YONARA MARQUES

DELAS FALO EU, Fala minha!
Possibilidades de um olhar feminista para Amor por Anexins do Cirquinho do
Revirado.

CRICIÚMA
2020

YONARA MARQUES

DELAS FALO EU, Fala minha!

**Possibilidades de um olhar feminista para Amor por Anexins do Cirquinho do
Revirado.**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado
para obtenção do grau de Bacharel em Teatro
no curso de Teatro da Universidade do Extremo
Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Prof. Ma. Priscila Schacht Cardozo

CRICIÚMA

2020

YONARA MARQUES

DELAS FALO EU, Fala minha!

Possibilidades de um olhar feminista para Amor por Anexins do Cirquinho do Revirado.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel em Teatro, no Curso de Teatro da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Criciúma, 06 de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Priscila Schacht Cardozo – Doutoranda – UNESC - Orientadora

Profa. Aurélia Regina de Souza Honorato - Doutora - (UNESC)

Profa. Emanuele Weber Mattiello – Doutoranda – (UDESC)

Dedico esse trabalho à minha avó materna Verônica Grinko, que conheci já adulta, que foi afastada de seus filhos, e de nossos possíveis afetos. Ela teve que aprender tudo do silêncio, apanhou do primeiro marido e o segundo completou de deixá-la mais silenciosa ainda, tanto que escuto os gritos...

AGRADECIMENTOS

Sinto uma enorme vontade de agradecer ao Tempo/Universo que cria oportunidades para gente se atualizar tantas/quantas vezes se querê, e sempre há um querer ali. Agradecer o caminho até aqui, de onde vim, de minha amada família, mãe e pai e mais cinco irmãs-mulheres e um irmão queridão, lugar que me lança com amor e afeto para a história que vou construindo. Sou grata e honro a todos. Em especial, devido ao tema proposto à minha mãe, que ainda quer fazer uma faculdade. De certa forma me senti encorajada por ela e estou aqui terminando esta graduação. Ela é minha base de repensar o “feminino”, e ampliar minhas reflexões.

Ao meu companheiro de vida e de sonhos, Reveraldo Joaquim com quem compartilho uma história de amor. E com essa história de amor várias outras histórias surgem. Ele em determinado momento fez a escolha de sair deste curso e com isso eu poder seguir. Diante das demandas do grupo, os dois cursando ao mesmo tempo seria difícil de conciliar. Seu apoio, seu olhar, sua sensibilidade e todas as escutas foram fundamentais para mim. Todas as escutas!

Aos meus filhos, Marcella e Luan, que me incentivam sempre nas questões de mulheridades, o que me encorajou para o tema dessa monografia. Pela escuta sempre generosa do Luan e sua poesia me inspirando. O olhar sensível da Marcella, e seu tempo de tranquilidade, me colocando nos eixos.

E pelo caminho percorrido na errância de ser Cirquinho, meu espaço de criação, missão e revolução.

À Priscila Schacht, que tão carinhosamente me acolheu aceitando me orientar e me encaminhou ao longo do processo de construção dessa monografia, com a sua leitura atenta e afetuosa, sua escuta sempre generosa, enxergando as potencialidades e as fragilidades do trabalho. Sem falar da sua sensibilidade de entender minhas dúvidas e incertezas.

À Aurélia Honorato, com quem compartilho uma amizade gostosa e delicada. Ela que foi a idealizadora deste curso, o qual me trouxe para esse lugar, para essas novas mulheres que entram em minha vida por conta dessa pesquisa. Foi através dessas mulheres que me inspirei em me re-contar com novas reflexões.

Ao Gustavo Bieberbach, um mestre carinhoso e generoso durante toda trajetória do curso, com todos, (as/es). Também por ter me impulsionado na escolha dessa pesquisa.

À instituição (UNESC), por ter sido parceira do grupo de teatro Cirquinho do Revirado, assim sendo viabilizando uma bolsa de estudos para mim.

À Emmanuele Werber, nossa Manu que está com a gente desde seus 14 anos, escutando, protegendo, estudando e nos dando sempre muita atenção e carinho. Gratidão por ter aceitado ser uma das examinadoras na minha banca. Tenho certeza que sua sensibilidade junto à dedicação que teve na leitura desta pesquisa dera um outro rumo à minha escrita. Gratidão eterna, Manu!

À essas mulheres incríveis que cederam de seus tempos para me ajudar nos dados coletados: Raquel Durigon; Nathalie Soler; Maria Brígida de Miranda; Clarice Steil Siewert; Edilene Rodrigues e Norma Ribeiro.

Ao óleo essencial de Alecrim, principalmente no finalzinho, que me fez focar nos estudos.

A mulher deve escrever sobre si mesma: deve escrever sobre mulheres e trazer outras à escrita, de onde foram expulsas tão violentamente assim como seus corpos - pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo fatal. A mulher deve se colocar no texto assim como, se colocar no mundo e na história - pelo seu próprio movimento.

Hélène Cixous.

RESUMO

A peça “Amor por Anexins” foi escrita por Arthur Azevedo no ano de 1870, e é considerada uma farsa. O enredo do espetáculo é construído a partir de relações amorosas entre Isaías e Inês. O Grupo Cirquinho do Revirado de Criciúma- SC encena o espetáculo desde o ano de 2001. Esta pesquisa tem como objetivo analisar a personagem Inês do espetáculo “Amor por Anexins” interpretada por mim, Yonara Marques, autora desse trabalho, e levantar questões sobre os desafios da mulher na cena a partir de perspectivas feministas e identificar proximidades do teatro feminista com a personagem em questão. Também compreender a construção da peça “Amor por Anexins” na história de formação do Cirquinho do Revirado. A metodologia utilizada foi a pesquisa qualitativa, através de um questionário com seis mulheres vinculadas ao teatro, e para análise dos dados usou-se a análise de conteúdo. A pesquisa evidenciou que o teatro não está imune a estrutura machista da sociedade e ainda existe a invisibilidade da mulher no teatro. Destaco que a invisibilidade da mulher fora de cena (direção, concepções artísticas) ainda é maior. O trabalho mostrou que as mulheres atrizes no teatro de rua estão mais vulneráveis, no entanto, a rua se apresenta como um espaço que promove encontros transformadores entre mulheres na plateia e em cena. Enquanto perspectivas, os movimentos de resistências vêm crescendo e conquistando mais espaço nas produções artísticas. Este trabalho também mostra o que muda na atriz Yonara que faz teatro de rua há 23 anos, e que depois dessa trajetória resolve ingressar numa graduação de bacharel em teatro, e que de certa forma se não fosse este momento da vida, muitos questionamentos não viriam à tona, tampouco este impulso da escrita de falar de mim.

Palavras-chave: Teatro de rua, Teatro feminista, Cirquinho do Revirado, Mulheres em Cena. Teatro de Grupo. Atriz.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ENJOCRI	Encontro de Jovens Cristãos da Igreja Católica
FBPF	Federação Brasileira para o Progresso Feminino
FITUB	Festival de Teatro Universitário de Blumenau
GTs	Grupos de Trabalho
JUPC	Jovens Unidos em Cristo
PPGT	Programa de Pós-Graduação em Teatro
RACA	Retiro Acampamento de Carnaval
UDESC	Universidade Estadual de Santa Catarina
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. CAPÍTULO: DELAS FALO EU, FALA MINHA! NASCE UMA HISTÓRIA REVIRADA.....	20
2.1- LÁ DE QUANDO NASCE.....	20
2.2- NASCE A FAMÍLIA... REVIRADA	21
2.3- NASCE O GRUPO DE TEATRO CIRQUINHO DO REVIRADO	28
2.4- NASCE AMOR POR ANEXINS... CORPOS VERTICALIZADOS NÃO CABEM EM MINI CIRCOS.....	41
2.5- NASCE INÊS... E DELA FALO EU.	54
3 CAPÍTULO: DELAS FALO EU, FALA MINHA! FALA QUE TEM ECO NAS FALAS DE TANTAS OUTRAS.....	58
3.1 FEMINISMO E O TEATRO	58
3.2 METODOLOGIA.....	62
3.3 MULHER / ATRIZ E SUA VISIBILIDADE NO TEATRO	66
3.4 MULHER/EXPECTADORA E A IDENTIFICAÇÃO COM A ATRIZ.....	79
3.5 AUSÊNCIA: COMO RECONHECÊ-LA.....	86
3.6 NO TEATRO DE RUA A PERSONAGEM SE SUBMETE AS “TRANSFORMAÇÕES DO MUNDO”	90
3.7 UM TEATRO QUE ACOLHA: UM TEATRO GENEROSO PARA TODOS OS CORPOS.....	96
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS.....	102
APÊNDICE 01	107
APÊNDICE 02.....	109
ANEXOS	110
ANEXO 01 - ESPETÁCULO: AMOR POR ANEXINS	111
ANEXO 02: "ROTEIRO" DO ESPETÁCULO.....	113
TEXTO DO ARTHUR DE AZEVEDO, ENREDO DO ESPETÁCULO, CONTEXTO DE 1870.	113

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa faz uma análise crítica sob a ótica do teatro feminista, sobre a construção da personagem Inês, no espetáculo “Amor por Anexins”, produzida e encenada pelo Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado, sendo eu, a atriz Yonara Marques a interpretar a protagonista Inês, a mesma pessoa que conduz essa pesquisa.

A peça “Amor por Anexins” foi escrita por Arthur Azevedo no ano de 1872, e é considerada uma farsa, pois “aproxima-nos da realidade linguístico-cultural da sociedade brasileira do século XIX e nos oferece uma fotografia de seu falar, costumes, crenças, tradições, modo de ver o mundo e de nele estar e agir” (RAMOS, 2009, p.856).

Neste contexto, e diante os objetivos da pesquisa, apresentarei o contexto onde a peça Amor por Anexins está inserida: na história do Cirquinho do Revirado. Destacando sua constituição familiar.

Em seguida, apresentarei um breve relato da construção da peça Amor por Anexins do Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado, destacando a construção da personagem Inês. E por fim, apresento um breve panorama sobre a cena das mulheres no teatro, e sua relação com o feminismo na História. Para a construção dessa escrita, busquei coleta de dados com seis mulheres do mundo do teatro: atrizes, pesquisadoras, produtoras, figurinistas, encenadoras, professoras. São elas: Norma Ribeiro (Rio de Janeiro), Maria Brigida de Miranda (Santa Catarina), Nathalie Soller (Santa Catarina), Edilene Rodriguez (Mato Grosso), Clarice Steil Siewert (Santa Catarina) e Raquel Durigon (Rio Grande do Sul). Deixarei o currículo delas em anexo e adiante falarei do porquê de minhas escolhas por estas mulheres.

Várias perguntas nortearam essa pesquisa: O que muda em mim durante os quase 20 anos interpretando a mesma personagem da peça teatral “Amor por Anexins”, uma das peças de repertório do grupo “Cirquinho do Revirado”? Por quê há pouco tempo era muito “tranquilo” fazer este espetáculo, como entretenimento pelas praças Brasil a fora? Por quê hoje a peça causa tanto desconforto em mim, mulher, aos 46 anos de idade, mãe de uma menina de 14 anos e de um filho de 25 anos? Será a personagem Inês que se machuca tanto? Ou será que eu, Yonara, que interpreto Inês não quero mais dar vida a ela, não quero gerar possibilidades de existir

uma mulher com este perfil de Inês? O que ainda sobra nos dias de hoje desta sociedade conservadora daquele tempo em que a peça foi escrita? Essa pesquisa me levou a leituras de outras mulheres que já sentiram os mesmos desconfortos.

Na peça “Amor por Anexins” que foi escrita por Arthur Azevedo no ano de 1872, tem seu enredo construído a partir de relações amorosas entre Isaías e Inês, como diz a sinopse abaixo:

Em Amor por Anexins, um velho solteirão chamado Isaías, que só fala por meio de anexins, pretende casar-se com a viúva Inês que, por sua vez, já era noiva de Filipe. Apaixonado, Isaías despende um grande esforço para conquistá-la, e Inês resiste. Trava-se, assim, um verdadeiro embate entre Isaías e Inês, ao longo do qual Isaías faz circular mais de uma centena de formas linguísticas que encerram de forma sintética a sabedoria popular, pois são frutos de nossa experiência cotidiana: são anexins, ditados, rifões, sentenças, adágios, provérbios. Contudo, toda essa sabedoria não é suficiente para persuadir Inês que resiste até o momento em que toma conhecimento, por meio de uma carta, de que Filipe a trocara por um casamento vantajoso. Diante dessa nova realidade, Inês decide aceitar o pedido de casamento de Isaías – ele é velho, mas é sensato e tão pródigo de dinheiro como de anexins –, não sem antes impor-lhe uma condição: Isaías deve passar meia hora sem dizer um anexim. Condição aceita, Isaías experimenta um verdadeiro suplício: expressar-se sem ser por meio de anexins é como não estar em si. Mas o amor, que a tudo resiste, motiva Isaías a tentar evitar os anexins, e Inês, tendo em vista o bom partido e contagiada pela mania dos anexins, passa a dizê-los e assim o feitiço vira-se contra o feiticeiro. É, preciso, então, liberar o pretendente da dura prova e deixá-lo abrir a torneira dos anexins, ditados, rifões, sentenças, adágios, provérbios (RAMOS et al, 2009, p. 856).

Por que seria necessário liberar o pretendente da dura prova? Para que não perdesse mais um marido, visto que o seu noivo pretendente a havia trocado por um dote melhor? Ela por sua vez, para que tivesse o devido respeito social tampouco não poderia ficar sem marido, na época uma mulher sem marido, seria uma ameaça a outras mulheres e as famílias de bem. Quando ela propõe o desafio, seria mais pelo fato de que não se entregaria ao velho Isaías tão facilmente. Porém, tão logo ela percebe o sacrifício, resolve absolvê-lo de tal desafio.

Enquanto mulher, comecei a ter um desconforto faz pouco tempo, talvez há três anos. Comecei a entender de que forma eu, desempenhando meu ofício de atriz, estou contribuindo para reverberar uma sociedade com mais equidade de gênero? De certa forma, muitas vezes fiz parte deste machismo estrutural, sem nem me dar conta. Sobre machismo estrutural Francisca Marli Andrade conceitua que:

[...] [são os] processos de invasão, apropriação e violência, mais conhecido sob o significado de colonização, deixou-nos, entre outras problemáticas, como herança a forte influência do patriarcado e, por conseguinte, as

violências que operam nas sutilezas do machismo estrutural. Essa herança não somente resistiu ao longo dos séculos, mas continuou predominante em todas as relações da sociedade. (TAVARES et al, 2018, p 01)

Muitas vezes fui machista sem me dar conta de que estava sendo. Justamente por estar inserida neste contexto social, onde o patriarcado sempre esteve no comando, nas escolhas, na forma de vida.

Me vi nestes últimos anos revendo posicionamentos e atitudes bobas do dia a dia, coisas que não me cabem mais repetir ou piadas que não consigo mais rir, ou atitudes diante de comentários machistas que não consigo mais suportar. Neste assunto, trago uma parte do artigo de Joana Selis Santos Caldas (2020), na revista *Direito e Sexualidade*. Ela faz uma analogia sobre a obra de Adilson Moreira no livro “Racismo Recreativo”, fazendo uma ponte dessas análises, como a misoginia recreativa:

[...] Atualmente, vivemos em um contexto em que demonstrações de intolerância são moralmente e judicialmente condenadas, sendo assim, o racismo recreativo é utilizado para que os ideais racistas perpetuem na sociedade sem que ocorra o racismo em sua forma tradicional. [...] O racismo recreativo é utilizado para a perpetuação do ideal branco acerca do negro, que tenta demonstrar o negro como um ser promíscuo, não inteligente, semelhante a um animal irracional. Isso afeta psicologicamente os negros e possui consequências materiais, uma vez que contribui para que eles não consigam conquistar uma posição de poder, pois a ideia que é passada acerca deles é de que não possuem características para alcançar uma posição hierarquicamente superior, o que faz com que o entretenimento cultural, as leis e as decisões judiciais ainda sejam determinadas – em sua maioria – por pessoas que não fazem parte dessa parcela da sociedade. [...] É possível, então, analogicamente, falarmos da existência de uma misoginia recreativa. Se realizarmos uma analogia entre o racismo e misoginia, apesar de constataremos divergências, também é possível enxergar diversas semelhanças. Piadas misóginas podem sim serem utilizadas para a perpetuação do poder nas mãos de pessoas do gênero masculino, sendo – constantemente – utilizadas para perpetuar a ideia de um indivíduo subordinado ao homem, em uma posição inferior na sociedade, o que afeta as ideias que pessoas desse gênero tem sobre si e o local delas em nossa sociedade. (CALDAS, 2020, p 10)

Essa misoginia recreativa não é privilégio de homens apenas. Por estarmos inseridas neste jeito de ver o mundo, que é de uma ótica patriarcal, onde a mulher é sempre posta como menos, nós também acabamos por reproduzir discursos e brincadeirinhas que também depreciam a nós mesmas. Por isso a importância das leituras, por isso a importância de uma escuta mais rigorosa diante do embaraço do outro, diante do desconforto do outro.

Diante dessas questões do dia a dia, do meu contexto social, das atitudes de uma vida que vai mudando onde estamos sempre evoluindo, aprendendo, também

chega a “atriz”, essa que sempre empresta uma parte de si para seus personagens, que não se anula totalmente, pois sua alma flui com a da persona gerada. Eu empresto um pouco de mim para ela e ela paira em mim por uma hora, várias vezes no ano, já por quase vinte anos consecutivos. Renato Ferrarini, ator e pesquisador, explica a respeito da doação do ator:

Mas, afinal, qual é o instrumento de trabalho do ator? Não é simplesmente seu corpo, mas seu corpo-em-vida, como diz Eugenio Barba. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. É o receptáculo da poesia do teatro. O ator é um atleta afetivo, como diz Artaud. (FERRACINI, 2012, p. 63)

Durante a trajetória, de Amor por Anexins, de certa forma, eu e Inês, sempre nos demos muito bem, cada vez que vestia Inês sabia que minha vaidade me tomava de caprichos, pois Inês é uma jovem bonita, e que teria vários pretendidos. Estes pretendidos fictícios muitas vezes tridimensionavam na plateia, muitos assédios verbais, brincadeirinhas machistas a partir de um prisma muito recente pois até então eu não me dava conta.

Comecei fazer Inês com 27 anos, tivemos nossos momentos gloriosos com essa peça viajando por muitos festivais no Brasil. E durante a trajetória da história desta montagem. Nunca fui questionada acerca deste assunto. Nem eu me dava conta de que estava, de certa forma, compactuando com o então falado hoje em dia, “machismo estrutural”. A personagem Inês, sempre me pareceu bastante empoderada, e quando montamos a peça não nos aprofundamos nestes assuntos, víamos no texto uma possibilidade de jogo com a plateia, nossa experiência até esta montagem já era do jogo com a rua e a rua pede um dinamismo diferente. Um texto com uma estrutura muito bem alicerçada em diálogos dinâmicos sem muito aprofundamento na análise do discurso dos dois personagens principais.

Sempre achei a Inês a frente de seu tempo, do tempo que a peça propõe, pois ela está no comando o tempo todo, ela dita as regras, apesar de estar inserida numa regra social. Na nossa montagem, ela vem mais audaciosa com mais empoderamento ainda, pois está na rua, em cima de pernas de pau, com uma maquiagem marcante. De uns tempos para cá, com as minhas inquietações acerca do texto, a maneira de atuar mudou um pouco. Eu mostro para a plateia esta mulher, criei um jeito de continuar dizendo o mesmo texto que Arthur Azevedo criou, porém uso o

distanciamento brechtiano. Peço licença para o texto e dentro de um jogo de improviso denuncio uma época onde já não cabe mais alguns dizeres e essa estrutura de sociedade que aceitava essa condição da mulher já não existe mais.

Na academia aprendi um pouco mais afundo sobre o Teatro Épico, de Bertolt Brecht. Eu já o conhecia, mas não tinha estudado a fundo. Descobri que o que eu venho fazendo já há alguns anos na cena de Amor por Anexins com minha personagem, é o que chamamos de estranhamento brechtiano.

De certa forma o estranhamento sempre existiu em Amor por Anexins do Cirquinho do Revirado. Porém de uns tempos para cá, sinto que que isto não se dá apenas pelo jogo do brincante com a plateia, mas principalmente para mostrar ao público que a sociedade muda, e o quanto é importante essa transformação social.

Minha função ali naquele momento vestida daquela persona Inês, é de achar arestas na encenação onde eu possa me distanciar da personagem, e provocar o público a se posicionarem frente a alguma questão que lhes cause desconforto e assim refletirem a possibilidade de transformar a realidade em que vivem e não se acomodarem com o que lhes pareça pré-estabelecido.

Transformar a sociedade, e incitá-los para que haja essa transformação. Então Inês neste contexto estaria a serviço não mais de um texto criado no ano de 1870, mas sim a serviço de uma transformação social. Quando eu, atriz, Yonara me distancio da persona, eu passo a “não ser”. Para mostrar ao público o que de fato se pode mudar, portanto, minha personagem também, “não é”. Ela é fruto de comportamento social e esse comportamento social é mutante.

Jogo para o público essa missão de perceber o que foi de uma época e que não cabe mais, ou apresentar uma característica que seja para criticar uma sociedade que talvez ainda não tenha mudado tanto quanto se faz necessário. Aline Porto Quites e Marcia Pompeo num artigo para a revista UDESC escrevem:

A emoção que o teatro épico provoca vem junto com o posicionamento crítico. Para atingir este objetivo, Brecht lança mão de recursos como o efeito de distanciamento. São recursos utilizados em cena e servem para romper com a ilusão do teatro. Ao manter a consciência de que está em uma sala de teatro, e que o que está sendo visto é ficção, o espectador pode adquirir uma postura crítica em relação ao que está vivenciando. É chamado distanciamento brechtiano quando esse efeito de quebra de ilusão provoca uma reflexão que vise à tomada de atitude (QUITES et al, 2018, p.151)

É certo que na citação acima fala de romper com a ilusão no estranhamento/distanciamento ao manter a consciência de que está em sala de teatro, tomarei a liberdade de fazer uma analogia a rua. Ela por si só já permite essa quebra da ilusão a cada cachorro que late ou sino que bate.

Lembrei agora que ainda não mencionei nessa escrita que a peça é uma farsa e o Grupo Cirquinho do Revirado adaptou para fazer na rua, em cima de pernas de pau. Desta forma consigo ver toda a plateia de cima. E sempre fizemos rodas lindas com este espetáculo. Ele sempre teve o intuito do entretenimento, apesar de espetáculos de rua sempre deixarem uma marca no movimento cultural do lugar, esta peça nunca teve um engajamento ou cunho de querer dizer algo a mais, era o fato em si: uma apresentação de uma dramaturgia como mote para poder brincar ali naquele espaço de rua. Visto que estávamos, pela primeira vez num espetáculo inteiros, como atores, colocando nossos corpos em cena, no jogo direto com a plateia em arena total.

Porém, não conseguimos fugir deste paralelo que nos ocorre nesta jornada de vida deste espetáculo. As coisas mudaram, as mulheres se empoderaram, tivemos mais acesso a leituras, as informações acessíveis a nós e a eles, estamos mais próximas de nossas lutas, e com isso este espetáculo também sofreu transformações. O texto é o mesmo, a personagem é a mesma, mas a atriz não é mais a mesma pessoa.

Além disso, segundo Maria Brígida Miranda, o estudo sobre “teatros feministas” e/ou a discussão sobre as relações de gênero no teatro, tem relevância no espaço acadêmico pois é importante destacar que essas práticas significaram uma “transformação da prática teatral de forma mais geral, tanto no conteúdo e estéticas da peças teatrais e espetáculos como também nas estruturas de criação e trabalho” (MIRANDA, 2007, p.04).

Nesse trabalho de conclusão de curso de bacharel em teatro, também quero expor o que de fato muda na atriz, que faz teatro de rua há 23 anos e resolve fazer uma faculdade em teatro e que talvez se não fosse este momento da vida muitos questionamentos não viriam à tona.

Desta forma, tenho como objetivo analisar a personagem Inês do espetáculo Amor por Anexins do Cirquinho do Revirado e levantar questões sobre os desafios da mulher na cena a partir de perspectivas feministas. E além disso, compreender a construção da peça Amor por Anexins na história de formação do Cirquinho do

Revirado e também, identificar proximidades do teatro feminista com a personagem Inês deste espetáculo interpretada por mim, Yonara Marques.

2. CAPÍTULO: DELAS FALO EU, FALA MINHA! NASCE UMA HISTÓRIA REVIRADA.

2.1- LÁ DE QUANDO NASCE...

Não tem como eu falar dessas minhas inquietações, sem contar minha própria história. Existe muitos escritos sobre o nascimento do nosso grupo de teatro, mas talvez pelo meu olhar neste protagonismo mútuo com meu companheiro, seja a primeira vez.

Estamos vivendo um momento da história, que nós mulheres, estamos podendo falar, está se abrindo este olhar para o empoderamento feminino, e de certa forma estamos sendo ouvidas.

Iassanâ Martins e Patricia Fagundes (2018), contam como é escrever como mulher e como atriz, essa voz que há muito tempo se fez calada por uma estrutura de sociedade patriarcal, o que não é diferente neste nosso mundo das Artes. Aprendemos a ler grandes escritores, a ser dirigidas por “diretores”, a conhecer o trabalho de “Ator”, a estudar nomes importantes do fazer teatral sempre no mundo do masculino. Ao escrever sobre o meu próprio processo também me deparei com este universo patriarcal.

Ao olhar para minha própria trajetória, percebi que conhecia poucas mulheres na história do teatro, se comparado aos registros de homens de teatro. Já em minha trajetória como estudante de teatro, minhas maiores referências e inspirações são mulheres: professoras, diretoras, atrizes, iluminadoras, produtoras e técnicas. Mulheres que influenciam diretamente minhas escolhas profissionais, afirmando que seus discursos sobre a cena importam e compõem a narrativa da história do teatro. (MARTINS et al, 2018, p 103)

A partir do olhar da atriz, mulher, mãe, produtora, criadora, pesquisadora vou resgatar parte da história do nascimento do grupo de teatro Cirquinho do Revirado que fundei junto a meu companheiro no ano de 1997. Talvez me deparei com uma estrutura que por muito tempo me pareceu natural e naturalizada num pensamento social e que de certa forma mostra, minha trajetória como atriz nessa estrutura familiar e como chego no pensamento crítico que tenho hoje da minha personagem Inês (Espetáculo Amor por Anexins).

Desta forma, neste capítulo contarei um pouco da História do grupo de teatro Cirquinho do Revirado.

2.2- NASCE A FAMÍLIA... REVIRADA

Eu e Reveraldo nos conhecemos numa apresentação teatral. Estávamos no Encontro de Jovens Cristãos da Igreja Católica (ENJOCRI). Justamente quando estavam acontecendo as apresentações de teatro.



Reveraldo Joaquim-1993, grupo de Jovens. Fonte: acervo pessoal (2020)

Cada grupo de teatro tinha que apresentar uma peça. Eu lembro de estar sentada assistindo o grupo de Reveraldo. Eu ainda comentei com um amigo ao meu lado: “Esse cara ali é muito engraçado”. Pelo fim da tarde eu também apresentei a minha peça. Ficamos flertando, se olhando durante vários momentos que nos cruzamos. Eram muitos os jovens naquele dia, era toda a Diocese da cidade de Tubarão (Santa Catarina), muitos ônibus de diversas cidades.

Quando eu já estava dentro do ônibus para ir embora para a casa, ele veio até minha janela, passamos os telefones um para o outro com a desculpa de que tínhamos que unir nossos grupos de jovens, para que cada grupo visitasse o outro grupo. Ele pertencia ao “Raízes da América Latina” do bairro Próspera (Criciúma-SC),

e o meu era um grupo do bairro “Santa Augusta” (Criciúma-SC), que chamava JUPC (Jovens Unidos em Cristo). Marcamos um encontro entre grupos de jovens no finalzinho de outubro do ano de 1996. Já no primeiro encontro começamos a namorar. E foi tudo assim mesmo, grupo de lá com o grupo de cá, mal sabíamos que esse encontro resultaria num grupo de teatro revirado.

Reveraldo era gerente de uma loja de eletrodomésticos, na extinta rede de lojas “Zomer”. E eu também trabalhava numa dessas lojas de roupas vendidas a preço de fábrica, era uma espécie de gerente também. Ele já tinha esse lugar do “artista” bem definido. Ele já tinha ido para Florianópolis (SC) fazer cursos de teatro, já tinha frequentado oficinas em Criciúma (SC) na Fundação Cultural da cidade, tudo isso em paralelo a esse emprego que tinha no comércio, enfim ele já estava nesse lugar, o lugar de quem faz arte. E literalmente assim como um *xingão* de mãe, ele fazia tanta arte já naquele tempo, sem nenhuma prepotência de estar sendo artista. Tenho a impressão de que ele já nasceu predestinado, tinha desde sempre este lugar da irreverência, da comicidade, ele que me puxava para este lugar. Se houvesse uma festa de aniversário de uma sobrinha, já me chamava para criar junto com ele alguma coisa. “Vamos fazer um teatrinho de bonecos?”, eu topava na mesma hora. Ele pegava uma caixa grande de papelão fazia todo o cenário e a gente fazia ali um teatrinho de vara, ou então um teatro de bonecos improvisado, e sempre dava super certo.

Quando falo que ele que me puxava, é porque de fato o impulso sempre foi de Reveraldo, eu só topava e ajudava a tocar as ideias, criava e crio até hoje um ambiente propício para a criação. Enquanto Reveraldo já se envolvia de certa forma com o teatro, eu estava tentando passar no vestibular para odontologia da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina). E não consegui.

Num resgatar de memórias, do ponto de vista deste lugar criativo, lembro que nas apresentações de escola, eu estava sempre envolvida de alguma forma. Nunca tinha traçado este plano em minha vida, muito menos falado disso quando alguém me perguntava “o que você quer ser quando crescer?”. Posso lembrar de música no meio família, pois meu pai sempre tocou violão, meu avô paterno era multi-instrumentista, tocava três instrumentos ao mesmo tempo, chegou a tocar num circo na cidade de Araranguá (SC).

No entanto, no tocante ao mundo do teatro, não tinha muito referencial, não nos chegava muita coisa, a não ser o que a gente criava na escola e no grupo de jovens, um teatro mais comunitário, sem querer aqui diminuir o valor desse tipo de teatro. Mas quando falo de falta de referencial, me refiro a peças com produções profissionais. Dessas tive pouco acesso ou quase nada, talvez não existisse grupos profissionais fazendo teatro naquela época ou minha condição social não me permitia. Talvez viesse poucos grupos com propostas mais populares, ou educacionais, aquele teatro que vai à escola.

Em toda minha infância, eu devo ter ido a somente a um espetáculo de teatro. É certo que apaga muita coisa da memória da gente, mas eu tenho uma lembrança de ter assistido a “Emília do Sítio do Pica-Pau Amarelo”, no Teatro Elias Angeloni (Teatro Municipal de Criciúma-SC) quando era muito menina, e se eu não me engano foi a escola que me levou.

Mas se eu for lembrar do mundo do faz de conta, que é da infância que se tem lembrança, tenho muitas. Sou a segunda filha de uma sequência de seis mulheres, numa casa aonde as sete, contando com a minha mãe, estavam quase sempre sozinhas sem a figura masculina de meu pai, que era caminhoneiro. O que de certa forma nos dava uma liberdade. Sei lá de onde vem isso, é algo construído socialmente, mas parecia que quando o pai estava, as coisas tinham um outro ritmo, um outro peso.

Nosso quintal era vasto, com galinhas e patente daquelas de madeira no fundo do lote. A rua era cheia de meninas e meninos brincando, estávamos o tempo todo desenvolvendo papéis diferentes para representar. Ora eu era a mamãe de todas, não só das irmãs, mas da rua, ora eu era a secretária que enrolava uma folha de papel para fazer o barulhinho da máquina de datilografia. Uma varanda grande onde criava passos de dança junto a gurizada toda da rua. Tinha também acampamento cigano no alto do morro da nossa rua, de tempos em tempos eles apareciam, e era a festa para as crianças e os adolescentes da rua, pois era o inusitado. O inesperado.

Minha mãe costurava as saias das ciganas, quando elas entravam no portão eu as observava muito: o jeito, o cabelo, a pele queimada do sol e seus olhos verdes gigantes. A mãe, permitia que elas pegassem baldes de água para levar para o acampamento, em troca a gente ganhava umas comidas picantes e muito diferentes da nossa. O que não tínhamos de acesso dentro de uma sala de teatro ou o teatro

indo a nossa escola, tínhamos na rua ou no quintal da casa. Nas cercas que dava para os vizinhos, sempre de madeira com um vazado da grade que nos permitia não se isolar, estávamos o tempo todo em contato uns com os outros, brincando articulando, quebrando braços e pernas.

Idas ao Circo, lembro muito! Quando minha mãe escutava que tinha circo na cidade ela dava um jeito. Aumentava a produção de costura “pra fora”, fazia mais unhas das vizinhas, trançava os cabelos da mulherada, enfim, conseguia sempre tirar um trocado a mais para levar as filhas ao circo, era uma “*tripa*” de filhas. Essa lembrança eu tenho bem guardada.



As sete mulheres: da esquerda para direita: Yonara11, Iraci (mãe)31, Iara13. Abaixo: Hyone7, Marinês 4, Hyeda7. A frente Fernanda1ano e meio- 1985. Fonte: Acervo Família (2020)

É importante eu trazer aqui este lugar desta mulher, que foi protagonista na construção do olhar dessas seis filhas mulheres, nesta casa onde o homem, meu pai saía em busca do “sustento” e chegava em casa com o montante conquistado, o sacrifício de um mês de estrada. O que eu concordo que é um sacrifício e um ofício nada fácil.

Porém pouco se fala da mãe que fica na administração da casa, no cuidado das seis filhas, no sustendo do dia-a-dia, e sustento aqui vem de sustentação, dar conta da vida diária, das reuniões em colégio, dos bicos que fazia para dar conta dos agrados, das vontades, dos desejos. O pouco (dinheiro) que entrava para “sustentar” a vida diária, o pão amassado de cada dia que a mãe fazia, a cortina costurada para a vizinha que dava o troco a mais para um agrado diferente, a mãe fazia unha e fazia trança, enrolava bobs nos cabelos das vizinhas, tirava batata de bicho do nosso pé e dos pés de moleques da rua.

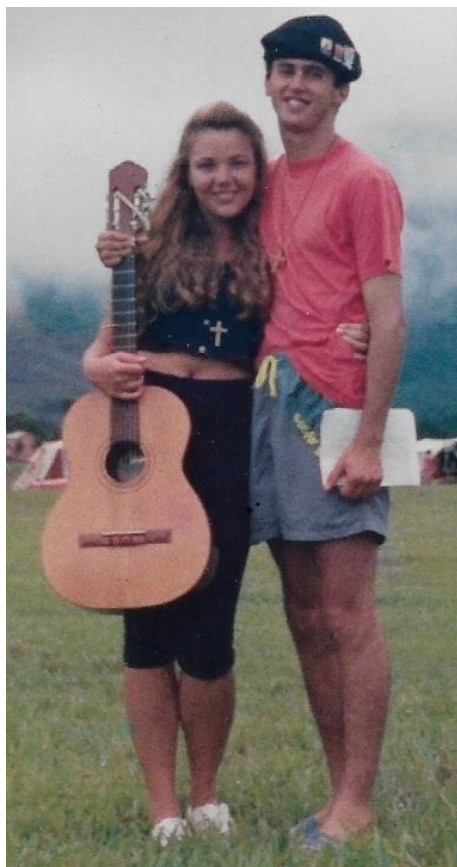
Não vivemos só de comida, precisava o respiro, da poesia, da música e das artes, e nisso a mãe sempre dava um jeito, um dinheirinho para um aparelho de som mais moderno, um vinil novo, uma ida ao cinema ou ao circo ou ao parque de diversões. Era um protagonismo feminino, que por muitos não é visto nem lembrado. Mas o pai sempre foi o que trabalhou.

Sobre o início do grupo de teatro Cirquinho do Revirado foi assim, meu encontro com o Reveraldo aconteceu em outubro do ano de 1993. Dali para a frente o movimento foi rápido. O casamento foi um ano depois, na noite de Natal de 1994, eu estava grávida de dois meses de Luan. Na verdade, iríamos nos casar em fevereiro do próximo ano no RACA (Retiro Acampamento de Carnaval).



Peça de teatro dentro do RACA, ano de 1995. Fonte: acervo pessoal (2020).

Era um acampamento de carnaval onde jovens (chegou a um número de quase 600 jovens) passavam os 4 dias de carnaval acampados em barracas, em modelo de vila alternativa, com banheiros ecologicamente corretos, separação de lixo, discussões sobre respeito, cidadania, consciência de consumo, globalização, políticas públicas etc. Tinham os GTs (Grupos de Trabalho) que se reuniam para a discussões dos temas e depois numa grande assembleia fazíamos as apresentações das proposições levantadas. Era uma grande catarse de pensamentos, meio utópicos de uma vida que se queria mais igualitária. Fizemos muitas peças de teatro nestes acampamentos de RACA. Uma grande escola de possibilidades e vivências de teatro



Yonara e Reveraldo no RACA, ano de 1994. Fonte: acervo pessoal (2020).

Estava tudo articulado, o casamento seria em fevereiro do ano de 1995, mas Luan veio antes. Imagina, naquela época casar grávida ainda era um escândalo. Se fôssemos esperar até fevereiro a barriga estaria muito grande, então “pro pai da gente não ficar tão envergonhado”, era assim que as moças tinham que fazer: casar-se rápido.

Luan nasceu no mês de julho do ano de 1995, Reveraldo ainda gerente das lojas Zomer, um gerente criativo, vivia ganhando prêmios de melhor gerente e as cotas não paravam de crescer e ele conseguia alcançá-las sempre. Paralelo a isso a alegria de voltar para casa ter eu e Luan sempre lá, ele sempre foi um paizão engraçado e cuidadoso. Eu depois do casamento não voltei mais para o comércio, pois me casei e já fui morar em Florianópolis (SC) onde o Reveraldo trabalhava, curti toda a gravidez em casa, o que foi um privilégio, eu sei. Ficamos um tempo morando em Florianópolis (SC) até Reveraldo ser transferido para gerenciar uma loja em Criciúma (SC) no meio do ano de 1996.

Daqui em diante vai começar a história do grupo, apesar de já ter começado. Falo isso porque nosso grupo vem desse contexto familiar. Nosso exemplo é o único recurso didático até então, e vai ser assim por um bom tempo. Experimentações que partem do contexto família, vontades, ideias, sonhos, ideais. Não foi um coletivo de artistas que resolveram se unir para fundar um grupo de teatro. Foram duas pessoas que tinham vontades de mudança, aptidões artísticas e cuidado com o outro que num contexto familiar compram um cirquinho para representar a vida com teatro de bonecos numa empanada dentro desse circo.

Passados todos estes anos, olhando para traz, penso que a primeira linguagem que surge como opção estética e criativa tem muito a ver com esse contexto – Família. Pois de pronto já pensamos em uma estrutura que atendesse famílias, em histórias que suprisse vontades de pais levarem seus filhos para assisti-las. Sem a intenção, talvez, mas levados ao impulso vital de fazer teatro para as crianças pensando a família. Talvez também o fato de termos vindo desse lugar das missões enquanto jovens cristãos, tudo isso tece essa colcha de retalhos que somos, e que não nos descobrimos atores, nós nos formamos atores a partir de experiências vividas em nosso fazer diário tanto artístico quanto de produtores que precisavam vender seu peixe, foi se estruturando com os próprios exemplos.

Falei acima que tudo se movimentava muito rápido, e assim foi acontecendo. As coisas nunca permaneciam estáticas por muito tempo desde que nos conhecemos. Tínhamos algo a mais para realizar nessa vida, do que trabalhar oito horas por dia, ganhar um valor mensal por essas horas trabalhadas e alguns prêmios no fim do mês. Nossas querelas e sonhos iam além de casa, carro, família, igreja, tínhamos sonhos utópicos, e temos até hoje. E nesse contexto familiar, eu e Reve já com Luan

começamos essa jornada tão bonita, poética e de muitas resistências! E as coisas foram sendo tecidas um dia de cada vez.

2.3- NASCE O GRUPO DE TEATRO CIRQUINHO DO REVIRADO

Estávamos com uma turma de amigos de Criciúma (SC) na praia de Garopaba (SC), para passar a virada dos anos de 1996 para 1997. Numa das noites antes da virada, não lembro se um dia antes, fomos até o centrinho, eu, Reveraldo, Luan com um ano e meio, Jair José Nazário (in memorian), grande amigo, advogado e também posteriormente o criador do nome do grupo, e Maria Luiza, professora e namorada de Jair, na época.



Interior do Cirquinho da Josefina. Sentado no palco Silvério Di Camargo. 1996 Fonte: acervo pessoal (2020).

Chegando lá vimos montado no centro de Garopaba (SC) um cirquinho. O nome era “Cirquinho da Josefina”. Josefina, era a mestra de cerimônias. Ela contava histórias de contos de fadas com bonecos. Eram fantoches de luvas. Ficamos encantados com aquilo tudo, as arquibancadas, as cadeirinhas, a empanada, tudo era tão fantasioso, lúdico. O público também, tão maravilhado. Era uma coisa que a gente curti fazer e até então fazíamos por diversão, e para animar as festinhas de aniversário de parentes. Assistimos o espetáculo, conversamos no final da sessão

com o bonequeiro e voltamos para casa, onde todos estavam hospedados para passar a virada.

Voltamos a vida real, a virada aconteceu, mais um carnaval passou, entrou abril. Nesta época morávamos na Rua 6 de Janeiro, na cidade de Criciúma (SC), em cima das lojas Zomer. Reveraldo estressado com as benditas cotas que tinha que alcançar. Exaurido com as cobranças diárias.

Num daqueles dias de stress no comércio, ele subiu as escadas laterais à loja, que dava em nossa casa. Foi tomar café comigo e com Luan, e me falou da ideia de pedir as contas da loja e viver de teatro, compraríamos um cirquinho, tipo aquele que encontramos na virada de ano. “Com a grana da saída a gente compra um circo”, ele falou. Eu disse: “que legal, vamos sim”. Eu tinha dito SIM. Viajei junto no sonho. Sem titubear, nem por um segundo. Beleza, a Yo topou, “bóra” colocar em prática!

Reveraldo desceu até a loja e ficou matutando como que poderia obter o telefone do Silvério Di Camargo, que naquela época era o produtor ator/bonequeiro do Cirquinho da Josefina. Teve a ideia de procurar numa lista telefônica o número de um ponto de taxi da pracinha que tínhamos visto o cirquinho montado. O taxista o atendeu se apresentou e disse que queria muito conversar com o senhor Silverio Di Camargo que era o artista do circo da Josefina, filho do palhaço Tareco, famoso Palhaço Tareco. Por incrível que pareça não demorou meia hora e o homem do táxi retornou à ligação, dizendo que uma senhora conhecia o Silvério Di Camargo foi na casa dele e disse que Reveraldo era de Criciúma (SC) e queria falar com ele. O taxista passou o telefone para Silvério, para a nossa surpresa, ele ligou na mesma hora.

A história de Reveraldo com Silvério era um pouco mais antiga. Antes de se reverem na virada de ano no Cirquinho da Josefina, Reveraldo já tinha ido lá há um tempo atrás, pois protagonizava numa peça que tinha sido escrita por ele, Silvério Di Camargo, além de bonequeiro, artista plástico, produtor de eventos, promotor, também era autor de peças para circo teatro, era não, é, visto que ainda está vivo.

“Que mãe que eu arranjei” era a peça, Reveraldo teve acesso a esse texto por conta de um curso de teatro que havia feito. Então eles se conheceram nesta ocasião de Reveraldo negociar direitos autorais dessa peça.

Silvério veio a Criciúma (SC) no mesmo dia, veio de taxi de Garopaba (SC). Fez o orçamento do circo, negociamos a maneira como se daria o pagamento.

Camargo Produções Artísticas

Contrato de Decoração

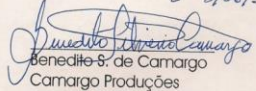
Por intermédio deste fica contratada a Firma Camargo Produções para efetuar a decoração:


CONFECÇÃO DE UM MINI CIRQUINHO EM LONA
MEDINDO 12X12 - FERROS - TACOS E 20
FANTOCHES E TRAJES.
 A ser entregue na data: 18 DE MAIO DE 1997.

O valor total incluindo montagem, desmontagem e material, é estipulado em:

Sendo 50% na assinatura deste e 50% na conclusão do mesmo. 2 PARCELAS DE 750,00 COM DATAS: 8/05/97 e 8/06/97

Firmam este,


 Benedito S. de Camargo
 Camargo Produções
 CGC.80.645.997/0001-76


 O Contratante,

Contrato de compra do circo. Fonte: Acervo Pessoal (2020).

CAMARGO
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

NOTA FISCAL DE MICRO EMPRESA
 Série "B-1" Mod. 1 Nº 328
 1ª Via - Destinatário - CGC 80.645.997/0001-76

BENEDITO SILVEIRO DE CAMARGO - ME
 Rua Prof. João Orestes de Araújo - Centro
 CEP 88.495-000 - GAROPABA - SC

Nat. da Operação
 Via de Transporte
 Data de Emissão da Nota / / 1997

DESTINATÁRIO DAS MERCADORIAS

Nome da Firma
 Endereço Nº
 Bairro Município Estado
 C. de Pagto. CGC I.E.

Quant.	Unid.	DESCRIÇÃO DOS PRODUTOS	Unitário	TOTAL
		2º Pagamento da confecção completa de um mini circo		750,00

Desp. acessórias p/ conta do destinatário
 FRETE R\$
 SEGURO R\$
 TOTAL R\$

VALOR TOTAL DA NOTA R\$ 750,00
 Imposto já incluído no preço
 Calculado pela alíquota de %

Nome do Transportador
 Endereço
 Placa do Veículo Município Estado
 Dia Mês Ano

MARCA NÚMERO QUANT. ESPECIE PESO LÍQ. PESO BRUTO

NOTA FISCAL SÉRIE "B-1" MOD. 1 Nº 328
 RECEBIMENTO DE BENEDITO SILVEIRO DE CAMARGO - ME AS MERCADORIAS CONSTANTES NA NOTA FISCAL SÉRIE "B-1" MOD. 1
 DATA DO RECEBIMENTO CARIMBO E ASSINATURA

CAMARGO
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

NOTA FISCAL DE MICRO EMPRESA
 Série "B-1" Mod. 1 Nº 455
 1ª Via - Destinatário - CGC 80.645.997/0001-76

BENEDITO SILVEIRO DE CAMARGO - ME
 Rua Prof. João Orestes de Araújo - Centro
 CEP 88.495-000 - GAROPABA - SC

Nat. da Operação
 Via de Transporte
 Data de Emissão da Nota 8/06/97

DESTINATÁRIO DAS MERCADORIAS

Nome da Firma
 Endereço Nº
 Bairro Município BRIGITINA Estado S.C.
 C. de Pagto. CGC I.E.

Quant.	Unid.	DESCRIÇÃO DOS PRODUTOS	Unitário	TOTAL
		ULTIMA PARCELA DE PAGAMENTO 30 CIRQUINHO 12X12		750,00

Desp. acessórias p/ conta do destinatário
 FRETE R\$
 SEGURO R\$
 TOTAL R\$

VALOR TOTAL DA NOTA R\$ 750,00#
 Imposto já incluído no preço
 Calculado pela alíquota de %

Nome do Transportador
 Endereço
 Placa do Veículo Município Estado
 Dia Mês Ano

MARCA NÚMERO QUANT. ESPECIE PESO LÍQ. PESO BRUTO

NOTA FISCAL SÉRIE "B-1" MOD. 1 Nº 455
 RECEBIMENTO DE BENEDITO SILVEIRO DE CAMARGO - ME AS MERCADORIAS CONSTANTES NA NOTA FISCAL SÉRIE "B-1" MOD. 1
 DATA DO RECEBIMENTO CARIMBO E ASSINATURA

bem diferente da expectativa. Não deu um mês de aviso prévio e Reveraldo saiu da loja.

No dia 1º de maio, coincidentemente, dia do trabalhador, a gente começou a pensar de fato no projeto: “Cirquinho do Revirado”. Começamos a estruturar o grupo na questão jurídica e organizar todas as questões burocráticas. A entrega do Cirquinho foi atrasada e tivemos que remanejar.

No dia 06 de junho fomos para a cidade de Maracajá (SC) onde tinha um sítio de uns tios meus, tia Marlei e o tio Jaime, ficamos imersos. Neste meio tempo já tinha acontecido algumas coisas estranhas com Silvério, da negociação primeira ele modificou algumas coisas, pediu mais dinheiro que não estava previsto, no meio do trabalho, pediu um cheque para uns dias, enfim, começamos os primeiros transtornos nessa questão financeira.

Quando a lona do circo chegou, veio com um defeito, ela tinha um gomo a mais, por conta disso quando foi armada, não ficava esticada de fato. Tivemos que tirar um gomo e a partir dali assumimos o restante do concerto da lona. Enfim, a gente montou o cirquinho. Tinha arquibancadas, cadeirinhas, uma empanada para a apresentação dos bonecos no lugar de um picadeiro, como planejado e tinha uma frente com uma grande fachada escrito Cirquinho do Revirado.

Essa frente era a entrada para a lona. De um lado tinha uma estrutura para a bilheteria, do outro lado uma suposta banca para ser vendido alguns quitutes (maçã do amor, pipoca, e até refrigerante). Como já havia mencionado, muita coisa estava só na nossa cabeça, mas quando foi para a prática a coisa muda de figura.



Frente do Cirquinho do Revirado. Maracajá-SC 1997 Fonte: acervo do Grupo (2020)

Essa frente não durou muito tempo. Realmente logo percebemos que não haveria essa venda que imaginávamos e tampouco precisaria de uma bilheteria estruturada. Sem falar no material que foi confeccionado, com a primeira chuva que deu, a estrutura em MDF já entortou toda, e resolvemos nas primeiras montagens abandonar essa estrutura.

Bem aqui no Início da história do Grupo, quem seguiu com a gente nessa aventura foi um sobrinho de Reveraldo, Cristieno Joaquim. Ele ficou uns dois anos com agente, e também, Ana Banana uma amiga de grupo de jovens e também dos teatros comunitários, ela ficou menos tempo que Cristieno. Então eu e Reve seguimos.

Voltando ao início. Tudo aconteceu muito rápido. Um dos fantoches era o mestre de cerimônia, se chamava “Revirado”. Daí o nome do grupo “Cirquinho Do Revirado”.

Quando a gente comprou a lona de circo, já tínhamos a ideia do que a gente faria: teatro de bonecos. Tal qual aquele lá do início da história. Começamos a estudar os clássicos da literatura infantil, e fomos costurando a história com a narrativa de um boneco, mestre de cerimônia, quem contaria essas histórias. Jair José Nazário, grande amigo, já citado anteriormente no episódio do cirquinho de bonecos na virada de ano fez a brincadeira do nome, dizendo que já existia o nome para o mestre de cerimônia, que era só a gente observar a própria história revirada. O boneco que iria apresentar essas historinhas se chamaria Revirado. A história de quem sai de um padrão, de quem sai dos trilhos, de quem revira sua própria história. Onde o caminhar se torna errante, revirado. Como que é o revirar essa vida. Revirar a minha própria história. Então esse Mestre de Cerimônia se chamaria Revirado e seria o Cirquinho, do Revirado.



Boneco Revirado, o boneco que revirava as historinhas. Fonte: Acervo do Grupo (2020)



Trupe do Boneco Revirado. 1997 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Neste formato de cirquinho com apresentações de fantoches, o grupo se manteve por mais ou menos quatro anos, até que fomos nos permitindo sair de mansinho de trás da empanada dos bonecos e nos voltarmos para o público com um olhar de atores pesquisadores, que não se fecham a uma única linguagem, a um formato. Inevitavelmente a qualidade das peças também foi evoluindo.

Mas voltando para quando nasceu o cirquinho, já tínhamos um material bom pronto, fomos fazer nossa primeira apresentação com público. Era nosso primeiro trabalho com cachê garantido. A produção deste trabalho foi pela mesma pessoa que confeccionou a lona, o Silvério De Camargo, ele vendeu 13 dias de teatro dentro do Cirquinho para um shopping em Florianópolis (SC).

Deste primeiro trabalho o que conseguimos ganhar de experiência com a plateia de ritmos de espetáculo, foi uma maravilha! Já de primeira, ter tantas apresentações vendidas. Ledo engano, foi nossa primeira decepção, 13 dias de apresentações. Nenhum cachê até hoje.

Nossa ida para Florianópolis, que seria a princípio somente para fazer este projeto específico, ganhou uma nova roupagem, com a possibilidade de montar este circo numa linda praça, que aos nossos olhos era perfeita para receber aquele cirquinho. Uma praça rodeada de prédios, e com várias crianças que utilizavam a praça e o parquinho como quintal de sua casa. Sem cachê ficamos sem recursos financeiros para retornar à cidade de Criciúma (SC), e Josiane e Remersom, irmão e cunhada, de Reveraldo abrigaram nossa família num pequeno apartamento no Bairro em São José, na grande Florianópolis. Lugar onde moravam, e onde ficava essa praça.

Com ajuda de um amigo que morava em Florianópolis (SC), conseguimos licença da prefeitura de São José (SC) para montar o cirquinho na praça do bairro Kobrassol, ali aprendemos a produzir. Primeiramente saindo com os bonecos nas mãos convidando as crianças e os pais a assistirem aos espetáculos, que acontecera nos dias de semana no início da noite.



Circo no bairro Kobrassol em Florianópolis (SC). 1997 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Nos finais de semanas fazíamos mais apresentações. Foi num destes finais de semana que uma pessoa no final do espetáculo nos parabenizou e se apresentou como professora de uma escola estadual, e perguntou se era possível fazer uma apresentação para a turma que ela lecionava. Neste momento, abriu uma grande possibilidade: fazer divulgação nas escolas e agendar apresentações no cirquinho. As crianças iam a pé até o cirquinho, e a um preço popular de R\$ 1,00 (um real). Estávamos de fato ganhando nossos primeiros cachês. Isso nos deu a possibilidade de alugar uma casa no bairro Barra da Lagoa em Florianópolis (SC).

Depois desta praça, ficou fácil montar em outras, assim como foi ficando mais fácil também produzir em escolas. Depois do bairro Kobrasol, fomos para o bairro Estreito, ao lado da Biblioteca Pública em Florianópolis (SC). Fomos também convidados a fazer um evento na cidade de Itajaí (SC). Montamos o circo por três dias no estacionamento do mercado, depois voltamos a Florianópolis (SC) e montamos nosso cirquinho na Praça dos Bombeiros no centro da cidade.

Sabíamos de fato que tínhamos descoberto uma forma de viver de teatro, tendo as escolas como fonte de renda para as apresentações. Mas o que nos afligia,

era o fato de já estávamos adentrando dezembro e as escolas estavam entrando de férias.

Pensamos e repensamos e chegamos na ideia da criação do projeto “Circo Teatro de Verão”. Um projeto que colocaríamos nosso cirquinho para ser usado por outros grupos de teatro de Florianópolis (SC) e até de Curitiba (PR). O projeto seria itinerante percorrendo as praias da Barra da Lagoa, Canavieiras e Ingleses na cidade de Florianópolis (SC). O projeto que ganhou bastante apoio das mídias, infelizmente não foi muito bem aceito pelos veranistas, e nosso público não pagava as despesas da montagem, não pagava nosso tempo fazendo panfletagem corpo a corpo com bonecos na mão, de figurino, cartola, maquiagem, torrando na praia convidando os veranistas a prestigiarem a peça que aconteceria a noite.



Projeto “Teatro de Verão”. Janeiro 1998 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Aos poucos os grupos que estavam na programação inicial foram se retirando de uma forma carinhosa, deixando o pouco cachê que conseguíamos fazer somente para as nossas apresentações. O projeto não terminou: fizemos Barra da Lagoa e Canasvieiras, ainda faltava Ingleses, mas ficaria para um outro sonho.

O que nos restou diante desta primeira falência foi desmontar o cirquinho, negociar a dívida do aluguel da casa na Barra da Lagoa (Florianópolis-SC) e voltar para Criciúma (SC). Fomos morar na casa da minha mãe Iraci, e ali ficamos por aproximadamente um mês. Nos restava esperar o retorno das aulas, pois já sabíamos que este projeto-escola nos salvaria da falência.

A gente sabia que tinha um lindo trabalho nas mãos, e que em algum momento as pessoas nos procurariam. Assim aconteceu. Fomos convidados a fazer parte de uma ação comercial, montando o cirquinho ao lado de um posto de gasolina num dos bairros da cidade de Criciúma (SC). Fizemos nossa estreia num sábado para uma plateia linda, que se encantou com toda aquela magia daquele mini circo.

Tivemos a sorte que um promotor passou pela frente do Cirquinho e se encantou com a estrutura e nos contratou para apresentar numa festa de aniversário de uma criança no Criciúma Clube. Esta ação já havíamos feito na cidade de Florianópolis (SC) e abriu muitas possibilidades. Quando o espaço não comportava a estrutura da lona o grupo montava apenas a empanada para apresentações de bonecos, isso geralmente acontecia nas praças de alimentação de shoppings, em casas particulares. Os bonecos foram também muitas vezes para leitos de hospitais infantis.



Boneco “Revirado” visitando crianças em leitos de hospitais. Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Nessa estrutura de teatro de bonecos, trabalhamos em diversas situações. A partir daqui fomos nos estruturando, começaria o ano letivo e isso também nos encorajou a alugar uma casa.



A primeira apresentação que o grupo fez fora da lona do cirquinho. Diretora da escola, Luan bebê, Cristieno Joaquim, Ana Banana.1997 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Foi também neste ano de 1998 que o grupo convida outros atores de Criciúma (SC) para montar uma peça especificamente para apresentar na “Seção Maldita” do Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo de Florianópolis (SC) em contrapartida ganhávamos acesso livre em todos os espetáculos da Mostra Oficial.

Eu e Reveraldo aproveitamos as oficinas que estavam sendo ministradas dentro da programação do Festival. Reveraldo fez oficina de Teatro Nô e Kabuki do teatro japonês e eu fiz a oficina de maquiagem e caracterização, ministrada por Carlos Eduardo Silva, que depois eu o citarei na pesquisa novamente, pois é Carlos Eduardo que vem trabalhar com a gente na caracterização dos três personagens de Amor por Anexins. Foi também neste ano que visitamos o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela (RS). Vimos coisas maravilhosas e isso foi uma grande abertura de possibilidades.

Diário Catarinense

Data: 31 / 05 / 2000

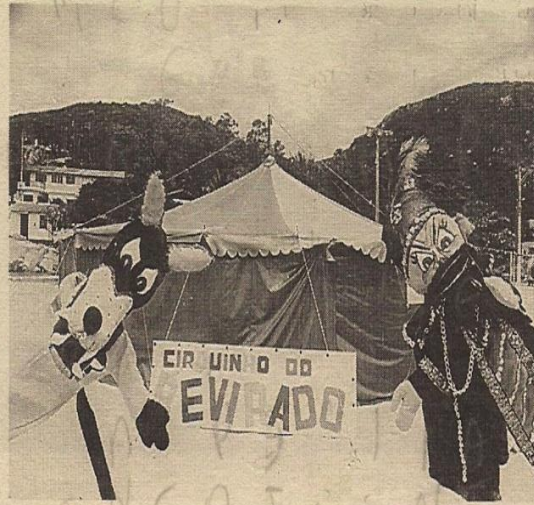
Editoria: Caderno de Variedades

Revirado no Festival de Canela

Cláudia Marcelo
CRICIÚMA

Os integrantes do Cirquinho do Revirado, de Criciúma, foram convidados a participar do Festival Internacional de Teatro de Bonecos, que será realizado em Canela (RS), entre 1º e 4 de junho. Quinze grupos do Brasil, Israel, Itália, Áustria e Alemanha estarão apresentando-se no evento. "Será uma oportunidade única de participar de um intercâmbio cultural", lembra Reveraldo Joaquim, um dos atores.

O ex-comerciário criciúmeno decidiu abandonar o emprego estável como gerente de uma loja para viver exclusivamente da arte. Com o dinheiro arrecadado com a rescisão de contrato, Reveraldo adquiriu, com a mulher Ionara Marques, e o sobrinho dele Cristiano Joaquim, um circo infantil, comprado de um amigo em Garopaba. Há dois anos, o trio viaja para todas as cidades do Estado com o Cirquinho do Revirado, que tem capacidade para acomodar 150 crianças.



BANCO DE DADOS/DC

BONECOS: O cirquinho estará no evento internacional

Foram comprados a lona, os banquinhos e 20 bonecos. Os atores tiveram de criar as histórias, aumentar o número de bonecos e conquistar o público. "É difícil sobreviver somente do teatro, mas estamos levando do jeito que dá", justifica. Dois dos cinco espetáculos apresentados pelos artistas poderão ser apreciados durante o festival: *Chapeuzinho Vermelho* e *Ali Babá contra*

o Terrível Monstro Verde.

O grupo apresenta-se em escolas, eventos culturais e shoppings. O público que assiste às apresentações do Cirquinho do Revirado diverte-se durante uma hora com as histórias contadas pelo boneco Revirado. As crianças identificam-se com ele. "O Revirado é um menino sapeca, que explica à garotada questões sobre meio ambiente ou saúde", diz o criador. O público infantil pode apreciar outras histórias contadas pelo Revirado e que tem a participação de outros 60 bonecos: *Aladin*, *Cinderela* e *João e Maria*.

DIÁRIO CATARINENSE □ QUARTA-FEIRA, 31 DE MAIO DE 2000



Teatro de Bonecos na praça de alimentação do Criciúma Shopping. 1998-2000 Fonte: (acervo do grupo 2020)

E assim a gente seguiu, sempre aprendendo, curiosos por saberes, ainda esperançosos com os sonhos utópicos, porém um pouco mais fortes e calejados, o que não acho ruim, pois calos são feitos para fortalecer o sensível. Na lida, dando a cara a tapa, procurando por oficinas e informações, querendo estar sempre na socialização e no coletivo, fomos aprendendo e vivendo. Outro fato é que junto a essa história da trajetória de Cirquinho do Revirado, não posso deixar de falar das nossas ações junto à comunidade. Por muito tempo nossas experiências também se davam ainda naquele lugar lá de quando começamos, os teatros de grupos de jovens, teatros comunitários.



Teatro-comunitário Bairro Próspera- Criciúma-SC. Apresentado em cima de caminhão. Direção: Reveraldo Joaquim.1998. Fonte: Acervo do Grupo (2020)

De certa forma, a ficha foi caindo! Já estávamos certos de que não era fácil e que nunca seria fácil ser artista, trabalhador da área cultural num país onde sempre sobram migalhas para este setor.

Há um lugar que não é visitado pelos governantes desta nação, que é a visão de construção cultural junto com a educação, a saúde, a moradia, a segurança que é dada ao povo. Já não tínhamos aqui mais aquela ideia romântica de que sairíamos por aí fazendo teatro e sendo pagos para este ofício. Muda-se os governos, os discursos são diferentes, ideais as vezes mais parecidos com os nossos, outras vezes distantes demais. A cultura sempre brigando pelo último pedacinho de bolo, quando sobra.

Na hora de se escolher um novo governo, um novo presidente, o lado cultural fica como se fosse o bombom da hora do café – um luxo, algo a mais. Pior ainda quando se fala de teatro. Às vezes, há verbas de atendimento cultural, mas, na verdade, a verba, se não está dentro de uma estrutura de vivência cultural ampla, é apenas um socorro para não morrer no fim da linha. (MONTENEGRO, 2018, p.01.)

Se desvendarmos, se estudarmos de onde vem a palavra cultura, teremos uma infinidade de significados. Porém depois de já ter trilhado nossos 23 anos tentando viver bem de arte teatral neste país, digo “viver bem,” sobreviver é outra coisa. Costumamos dizer dentro do convívio com outros artistas, colegas que a nossa luta é diária, que cultura é questão de saúde pública. Um povo que é assistido culturalmente será um povo são. Por conta disso, além de ser artista, produtor, você tem que ser um ser político, entender de leis, ler editais, se importar com quem está se candidatando a governar tua cidade, teu estado, teu país. As escolhas são um ponto primordial para que tenhamos bons pensadores, bons gestores para cultura deste país.

2.4- NASCE AMOR POR ANEXINS... CORPOS VERTICALIZADOS NÃO CABEM EM MINI CIRCOS.

Nesse meu trabalho de pesquisa tive que mergulhar numa escrita onde eu pudesse me transpor para essa história na qual faço parte e revisitar o nascimento do grupo de teatro Cirquinho do Revirado. Bem como sua trajetória até chegar na

montagem do espetáculo Amor por Anexins, para que eu possa falar de Inês, a personagem em questão.

A montagem do espetáculo Amor por Anexins é muito importante e não poderia deixar de fora cada detalhe de construção de um fazer artístico que foi se moldando, apurando técnica e estética pelo próprio fazer diário.

Entende-se grupo de teatro por uma categoria de organização e produção teatral em que “um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade. O grupo acaba por criar uma linguagem que o identifique. (ENCICLOPÉDIA, ITAÚ CULTURAL, 2018, p.01)

Visto esse verbete acima, acredito que nosso grupo foge um pouco as regras, pois não nos encontramos para montar um grupo, porque nos identificávamos com uma linguagem, e sim porque neste contexto família, fomos trabalhando as primeiras produções, ganhando experiências, ganhando aprendizado, entendendo os processos, aceitando as realidades.

É necessário explicar aqui de onde viemos e a nossa relação com a rua e as praças para falar desse espetáculo, o primeiro que nos projetou para este lugar do teatro de rua brasileiro. Foi esta peça que nos permitiu sermos conhecidos, depois pesquisados e por nós mesmos compreendidos como um grupo pesquisador da linguagem popular da rua.

No mês de dezembro do ano de 2001, o Cirquinho do Revirado ganhou o seu primeiro prêmio de nível nacional, intitulado “Em Cena Brasil”, financiado pelo Ministério da Cultura. O valor era de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) para a montagem desta peça de teatro: Amor por Anexins, texto de Arthur Azevedo. É certo que este valor parece muito pequeno, mas para a época foi um valor importantíssimo enquanto fomento e possibilidades de continuidade de uma história com essa montagem.

Já tínhamos esse texto em nossas ideias há um bom tempo. Queríamos montar Amor por Anexins. Com esse prêmio, a gente conseguiu pagar um diretor teatral: Lourival Andrade Junior, professor de história, na época era diretor do Grupo Teatral Acontecendo Por Aí e da Rinoceronte Alado Produções - Núcleo de Teatro. Pela primeira vez com uma direção de fora, um outro olhar sobre a gente, especialmente um olhar de fora da cena.

Hoje Lourival Andrade é professor do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós Graduação em História dos Sertões na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus Caicó. Além disso, diretor da Trapiá Cia Teatral.

Outra profissional que conseguimos ter nessa montagem foi a renomada figurinista Norma Ribeiro, residente no Rio de Janeiro, para fazer o figurino da peça. Da mesma forma que na direção, seria o primeiro trabalho nosso com uma pesquisa de figurino, onde não estávamos submetidos apenas a nossa intuição. Neste momento revisitando a história, coisas que passam muitas vezes despercebida, vejo que Norma Ribeiro é única mulher na ficha técnica fora a atriz.

No curso de bacharel em Teatro na UNESC estudamos maquiagem e indumentária na terceira fase. Indumentária aqui entra todo aspecto de caracterização bem como o traje, o figurino do ator. A criação de figurino é uma área de estudo acadêmico bem recente. Segundo uma abordagem de Jean-Jacques Roubine (1996) mencionado por Fausto Viana neste artigo, o figurino contribui com o ator na elaboração do personagem.

[...] o traje de cena, tem que ser entendido como uma espécie muito específica de objeto cênico. Ele tem uma função específica, que é contribuir com o ator na elaboração da personagem, também é um grupo de cores e formatos que interferem no espaço da performance e devem, portanto, estar integradas nele. (ROUBINE, 1996 *apud* VIANA, Fausto, 1996, p. 130).

O fato é que o bom figurino ou o figurino mais bem elaborado é aquele que vai respeitar o todo da encenação diante da concepção do espetáculo. Norma Ribeiro fez muito bem seu papel como figurinista na montagem deste espetáculo, a pesquisa foi ampla e cheia de detalhes.

Nestes quase 20 anos apresentando esta peça acumulamos muitos prêmios de melhor figurino. O bom figurino não é só bonito ele precisa interagir com toda proposta da encenação, o figurino precisa ser o aliado potente para que o ator ou a atriz se aproxime cada vez mais da excelência da sua personagem que está sendo criada. O figurino não pode chegar para o ator ou para a atriz, um dia antes da estreia, ela já deve ter o incorporado aos movimentos e atitudes da persona que usará.

Também veio trabalhar nesta montagem Carlos Eduardo Silva, se envolvendo na pesquisa e criação da maquiagem e caracterização dos três personagens. O conheci numa oficina que fiz durante o Festival Nacional Isnard Azevedo no ano de

1998, em Florianópolis (SC), o qual deu uma abertura para que pudessem convidá-lo para fazer parte desta equipe.

O processo de caracterização foi muito paralelo com a figurino, o encontro dos dois, Norma e Carlos, foi mágico. Carlos Eduardo tem um profissionalismo incrível e muita bagagem no que se refere a caracterização cênica. Carlos mergulha na pesquisa para entender o universo farsesco e o universo dos espetáculo de rua, sem perder o erudito das figuras bem construídas do século XIX e toda a elegância da vestimenta, que apesar de ser no calor carioca ainda trazia os resquícios das vestimentas europeias: chapéus, sombrinha, muitas camadas de roupas...assim Carlos não poderia deixar de lado esses encontros.

Carlos fez um trabalho minucioso de caracterização de Reveraldo para que o ator tivesse mais condições de chegar perto de seu personagem que era bem mais velho que ele. Fez uma peruca com calvície, colocou costeletas, sobrancelhas e uma maquiagem com marcas de expressões profundas. O mestre de pista ganhou marcas de bochechas bem salientes. Já minha personagem ganhou peruca de cabelos cacheados e uma maquiagem onde meus olhos parecessem maiores e mais abertos, uma pele branca, como a de algumas mulheres da “aceitas pela sociedade” na época, acrescentando blush e batom rosa.



Carlos Eduardo Silva e Yonara em Inês, ano de 2001 Fonte: Acervo do Grupo (2020)



Carlos Eduardo Silva, Norma Ribeiro e Reveraldo em Isaías, ano de 2001 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

E por fim, mas não menos importante chamamos Jefferson Bitencourt, também de Florianópolis (SC), para fazer a pesquisa da parte musical.

Estávamos aqui formando uma equipe muito boa para montagem de um espetáculo pela primeira vez com uma direção, um olhar de fora da cena seria uma experiência incrível para a gente.

A primeira vez que a gente ouviu falar do texto de Arthur Azevedo foi pelo Ricardo Fernandes Braz, um grande amigo nosso e que neste momento estava fazendo pós graduação em teatro na UDESC (Universidade Estadual de Santa Catarina). Braz nos fala de um texto que tinha achado interessante pela sua estrutura cênica, um casal em cena. Ele havia conhecido o texto por conta de Silvestre Ferreira, diretor do Grupo Dionísio de Joinville (SC). O grupo Dionísio tinha uma montagem de palco italiano com esse texto. Um entreato. Assim como o próprio texto propõe.

Fizemos uma leitura e de pronto já gostamos muito da ideia de montar Amor por Anexins. Quando Lourival Andrade veio já tínhamos muitas coisas em andamento. Recentemente tínhamos participado uma oficina com a Neide Veneziano, em Florianópolis (SC). Ela deu uma oficina sobre “Dário Fô” dentro da UDESC.

Neyde é Mestra e Doutora em teatro pela Universidade de São Paulo (USP). Fez pós-graduação na Itália (1999/2000) sobre Dario Fo e é autora do único livro em língua portuguesa sobre ele. Essa oficina nos deu uma experiência riquíssima.

Aproveitamos a estadia de Neyde em Florianópolis (SC) e a contratamos para uma oficina sobre farsa, exclusivamente para a montagem de Amor por Anexins, visto que o texto era uma farsa.

A farsa, principal forma de teatro cômico medieval, despontou no crepúsculo da Idade Média francesa, por volta do século XVI. [...] Dentre todas as peças curtas do teatro profano, a farsa, pretende provocar o riso sem intenção didática ou moralizante; mas sim, a partir de exageros tirados da observação da vida quotidiana. A farsa depende mais da ação do que do diálogo; mais dos aspectos externos (cenários, roupas, gestos, etc.) do que do conflito dramático. É simples, não usa alegorias; é maliciosa, grosseira e direta (vai diretamente as coisas). Mostra gente do povo em seu ambiente familiar. Seus personagens, em número restrito, são tirados da vida urbana em desenvolvimento. Não estão investidos de requintes psicológicos, mas representam "condições" (*marido, mulher, amante, patrão, empregado*), ou tipos facilmente reconhecíveis tomados à *burguesia* (*o comerciante, o advogado, o louco, o médico, o tolo, etc.*). Seu esquema repousa no trapalhão, enganado por alguém mais esperto. [...] É possível definir a farsa como o oposto da fábula, na medida em que a farsa, ao contrário da fábula, apresenta o que se pode denominar de uma falsa moral. (SÉRGIO, 2010, p.01).

O ator e palhaço, Fabiano Peruchi, de Criciúma (SC), também estava nessa oficina particular, sobre farsa. Até então ele fazia parte só de um espetáculo do grupo Cirquinho do Revirado, espetáculo este, encomendado pela Secretaria de Educação de Criciúma (SC) intitulado "O sonho de Natanael", estreado no início ano de 2001.

Num determinado momento Neyde Veneziano sugeriu que tivéssemos um terceiro personagem em Amor por Anexins. Até então seria apenas eu e Reveraldo em cena. Então criamos o "Mestre de Pista", personagem que Fabiano fez por 10 anos consecutivos, quando ele ainda integrava o grupo.



O Mestre de Pista Fabiano Peruchi Peça Amor por Anexins. 2001 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Depois de Fabiano vários outros atores já representaram este papel. O primeiro a fazer depois de Fabiano foi Luan Marques Joaquim, ator, produtor e dramaturgista, integrante do grupo desde que o Cirquinho nasceu, pois é filho do casal. Quando começamos com esta peça Luan tinha 7 anos. Ele cresceu assistindo inúmeras vezes este espetáculo. Estava em contato o tempo todo com o nosso fazer teatral, foi natural que ele fizesse o Mestre de Pista quando Fabiano saiu do grupo. Logo depois outros atores fizeram como: Adriano de Medeiros de Urussanga-SC ator graduado em Teatro pela UDESC e recentemente Fabio Murillo Justino integrante há três anos do grupo e meu colega de turma deste curso: Bacharelado em Teatro pela UNESC.



Depois de Fabiano Luan Marques Joaquim, Adriano de Medeiros e Fabio Murillo Justino como Mestre de Pista. Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Quando Lourival aceita o desafio de dirigir este espetáculo, de pronto ele já deixa claro que ele nunca tinha dirigido um espetáculo de rua antes, mas deixamos ele muito tranquilo quanto a isso, pois a rua a gente já tinha intimidade.

Começamos os trabalhos com Lourival, ensaiávamos no Centro Polonês no bairro Linha Batista, bairro mais retirado em Criciúma (SC). Começamos o processo de montagem de cena. Neste espaço do Centro Polonês começou a aparecer mais detalhes de cada personagem. Ora estávamos em pernas, ora sem as pernas de pau. Lourival falava que teríamos que fazer tudo que faríamos no chão em cima das pernas. As pernas de pau serviriam aqui apenas como extensão dos corpos e não como um instrumento de um circense virtuoso.

Quando Lourival Andrade Junior entrou no processo já tínhamos muitas coisas encaminhadas. Lourival, nos alertou de que nunca havia dirigido um espetáculo de

rua. Deixamo-lo tranquilo dizendo que com isso ele não precisaria se preocupar pois nesse momento já sabíamos o que fazer com rua. Queríamos um Diretor que dirigisse as cenas e nos ajudasse na construção destes personagens dentro deste texto. Desde o início nossos encontros foram frutíferos. Nesta época Lourival morava em Lages e ele vinha até Criciúma.



Ensaio no centro polonês da linha batista- 2001 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Preciso falar um pouco sobre este momento de conceber um espetáculo fora do cirquinho “lona”. Olhando num prisma longe daquele momento, olhando hoje para isso e para nossa história, consigo entender melhor este momento.

Estávamos desde o ano de 1997 fazendo teatro embaixo da lona. Limitados a 150 crianças sentadas em cadeirinhas plásticas e acomodadas em arquibancadas. Nosso real interesse de sair de traz da empanada era cada vez maior. Fomos elaborando prólogos mais extensos, antes do espetáculo de bonecos propriamente dito. Adorávamos quando havia bastante pais na plateia. As gagues, as músicas cantadas e tocadas ao vivo, à frente da empanada, cara a cara com a plateia, um

prólogo que esticava cada vez mais. Não deixávamos passar nenhuma oportunidade de sair de trás da empanada e vir para frente trocar com o público.

Um outro momento que saíamos de trás da empanada era a divulgação do próximo espetáculo. Essa divulgação se dava em praças públicas onde o Cirquinho do Revirado estava montado. Não foram poucas vezes que colocávamos os bonecos nas mãos e saíamos de cara limpa, sem maquiagem, sem personagem, chamando as famílias que estavam com suas crianças na praça para aproveitarem o próximo espetáculo. Ali foi um aprendizado enorme. Muitas das técnicas de abordagem do público trazemos na nossa bagagem deste lugar, deste momento do grupo

Por isso, e por este contexto acima relatado, acredito que a vontade de romper a lona, romper o espaço demarcado e atravessar a rua, o espaço público foi a premissa de Amor por Anexins. O texto sempre foi um pretexto para poder estar na rua numa arena inteira tal qual era a circunferência do cirquinho, porém sem o laço, sem as demarcações, da lona.

A impressão que eu tenho aqui, é que nós enquanto atores, a gente simplesmente vestiu a lona, tiramos a lona de cima das nossas cabeças e a vestimos. Depois subimos em pernas de pau para mostrar ainda aquela lona. Jogamos o picadeiro no chão e nos vestimos do colorido da lona para representar essa peça de teatro e só caberia mesmo numa perna de pau uma lona de 10 metros de diâmetro. A lona agora dava lugar aqueles corpos verticalizados até mais altos que a própria lona. É como se existisse um palco imaginário, fazendo com que com a plateia não perdesse nenhum detalhe da encenação.



Cenário na rua de Amor por Anexins, Isaias e Inês em cena. Fonte: Acervo do Grupo (2020)

O valor recebido pelo prêmio “Em Cena Brasil” foi um impulsionador para o grupo. Tivemos dinheiro para chamar um diretor experiente e dar um acabamento melhor a encenação, aos personagens do texto agora tri dimensionados, esticados, verticalizados na perna de pau. Estávamos mais seguros e bem assessorados para dar um cuidado maior ao figurino, com Norma Ribeiro do Rio de Janeiro (RJ), à caracterização dos personagens bem como a maquiagem com o Carlos Eduardo Silva de Florianópolis (SC). A direção musical com Jeferson Bitencourt de Florianópolis (SC), que fez toda a pesquisa em cima das operetas do século XIX. Tudo ficou muito bem acabado, com muita pesquisa graças a estes profissionais que estiveram com a gente nesta montagem

E é claro a nossa história já de quatro anos experimentando este cirquinho em praças públicas, ruas e pátios de escolas. Tudo ficou muito bem acabado, e ganhamos uma projeção nacional com esta peça. Muitos prêmios em festivais competitivos, muitas indicações para mostras e feiras, enfim o Cirquinho rompeu a lona neste momento, com um texto que era sempre um pretexto para poder pôr em prática tudo que foi construído até aqui. O grupo começou ter uma expressão dentro do movimento

brasileiro de teatro de rua. Desta forma, destaco aqui a importância de Amor por Anexins para a história do Cirquinho do Revirado.



Caravana Funarte Circulação “Amor por Anexins”. Ano de 2004 Fonte: Acervo do Grupo (2020)

Segue algumas das mais importantes premiações do espetáculo “Amor por Anexins” do Cirquinho do Revirado:

X Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo 2002

- Melhor espetáculo – Amor por Anexins
- Melhor ator – Reveraldo Joaquim
- Melhor maquiagem – Carlos Eduardo Silva
- Melhor figurino – Norma Ribeiro
- Indicação melhor atriz – Yonara Marques
- Indicação melhor direção – Lourival Andrade Junior

27º FESTE Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba-SP 2003

- Melhor Espetáculo – Amor por Anexins
- Melhor Direção – Lourival Andrade
- Melhor Ator – Reveraldo Joaquim
- Melhor Atriz – Yonara Marques
- Melhor Ator-coadjuvante – Fabiano Peruchi

- Melhor Sonoplastia – O grupo
- Melhor Maquiagem – Carlos Eduardo Silva
- Melhor Figurino – Norma Ribeiro

Outros prêmios, seleções em mostras e editais importantes, títulos, comendas, moções municipal, estadual e nacional e algumas premiações que aconteceram por conta da reverberação do Grupo junto a um espetáculo com uma expressão tão importante.

- 2001 - Prêmio Em cena Brasil- Funarte- 2001. Montagem da peça “Amor por Anexins”.
- 2003 - Lei estadual de incentivo à Cultura: Circulação da peça “Amor por Anexins”.
- 2004 - Caravana Funarte Circulação da peça “Amor por Anexins”.
- 2005 - Lei Estadual de Incentivo à Cultura: Circulação da peça “Amor por Anexins”.
- 2006 - Prêmio Nacional Myriam Muniz - Montagem do espetáculo “O Contra Regra”.
- 2008 – Prêmio Nacional Myriam Muniz: “Manutenção da História Viva- Cirquinho do Revirado”
- 2009 - Prêmio Estadual Elisabete Anderle de estímulo à cultura: Montagem da peça “Julia”.
- 2010 - Prêmio Nacional Myriam Muniz de teatro- Projeto Teatro em Divisas: Circulação com “Amor por Anexins” e “O sonho de Natanael”.
- 2012 - Prêmio Nacional Myriam Muniz de Teatro – Projeto “15 anos-Caminhos Revirados”
- 2013- Projeto Palco Giratório- SESC Nacional. Circulação por 16 estados com as peças: “Julia” e “Amor por Anexins”.
- 2013- Homenagem da Câmara municipal de vereadores de Criciúma pelo “Excelente Serviço Prestados” à Criciúma e Região.
- 2014 - Prêmio Nacional Funarte- Artes na Rua: Circulação em dez cidades da Região Sul de SC com peça “Julia”.
- 2014 -Título cidadão Honorífico da cidade de Criciúma- SC
- 2017 – Prêmio Estadual Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura de SC – Cirquinho do Revirado 20 anos de História.

- 2017 -Comenda Cruz e Souza da Fundação Catarinense de Cultura.
- 2017 -Prêmio “Conjunto da Obra” - concedido pela ACLA - Academia Catarinense de Letras.
- 2017- Moção de Aplauso Câmara dos Vereadores de Criciúma, pelos 20 anos de trabalho com teatro.
- 2017- Moção de aplauso Câmara dos Vereadores de Içara, pelos 20 anos de trabalho com teatro.

2.5- NASCE INÊS... E DELA FALO EU.

No ano de 2001, muita coisa acontecendo em Criciúma (SC), primeiro ano de administração do Partido dos Trabalhadores (PT), Décio Góes como prefeito. Um contexto político que nunca tivemos antes, estávamos sendo ouvidos enquanto trabalhadores da arte pelo poder público municipal pela primeira vez.

Neste ano já tínhamos montado um espetáculo para a Secretaria de Educação de Criciúma (SC) desenvolvemos um trabalho para redução dos índices de evasão e para a inclusão escolar. Na Secretaria de Educação nos deram eixos norteadores dentro das pautas que queriam alcançar, e desenvolvemos um espetáculo de teatro onde três atores contam a história de um menino engraxate que sonha em ter uma escola.

A história foi escrita por mim depois de já termos praticamente um roteiro de quais aspectos abordaríamos, objetos e músicas que introduziríamos na cena. Até hoje temos essa peça em nosso repertório. Chama-se “Sonho de Natanael”. Minha personagem nesta história é uma contadora de história, a elaboração ficou mais a critério de uma figura popular de uma contadora de histórias que poderia ser inclusive eu, Yonara, com minha experiência no dinamismos que estava acostumada dentro dos espetáculos do grupo Cirquinho do Revirado, diante de todas as vezes que aparecia enquanto atriz na frente da empanada para fazer a chamada para o início do espetáculo de bonecos.

Desta forma, a Inês vem a ser minha primeira criação de uma personagem tridimensional, uma personagem que crio a partir de um texto, onde o autor me dá pistas do que pode ser esta personagem. E eu começo a construir essa persona.

Nessa construção vale minha experiência até aqui com o circo em ruas, praças, escolas, minha trajetória como mestra de cerimônias para boneco revirado. Vale também o jogo com Reveraldo em praças para angariar público quando o espetáculo no cirquinho era por bilheteria. Nossa experiência com festinhas de aniversário. Tem um caminho, porém uma personagem que já existia numa dramaturgia e com um diretor me provocando artisticamente, foi minha primeira vez.

O autor Arthur Azevedo criou esta mulher quando ele tinha 15 anos de idade, no ano de 1870. Essa mulher ele não tira da cabeça. Quando ele propõe uma farsa, ele quer justamente fazer uma lupa nessas figuras da sociedade. Essa viúva existiu e existe até hoje nas camadas sociais, nos julgamentos, nas expectativas. Zélia Maria Mendes Biasoli Alves escreve sobre a educação da menina no século passado e como era importante para a estrutura social da época que ela fosse educada a servir um homem, a ser obediente.

[...] "Obediência" aos mais velhos e às regras do grupo familiar (Herbert, 1987; Biasoli-Alves, 1995). Tratava-se de um sistema em que a possibilidade de que a menina/moça/mulher viesse a transgredir e sentisse o "gosto bom" da liberdade era muito restrita. Restava-lhe o prazer de "agradar"; porque aí passava a ouvir elogios: *Eu sempre agradei quando fazia a coisa certa, eu dizia que ficava bonita, que agora sim era uma mocinha...* (Mulher, 80 anos). E todos diziam aos pais que eles estavam de parabéns, porque *nada me dava mais prazer do que, quando saía com eles, ouvir alguém elogiar e falar: 'nossa, que menina mais educada que você tem, é um primor esta sua filha'*. (Mulher, 90 anos). Portanto, os pais estavam cumprindo muito bem o seu papel, moldando à perfeição a sua prole, custasse quanto custasse. No entanto, quando se desloca o foco da observação, somos forçados a indagar o que havia por trás desse processo de educação da menina. É certo que alguns estarão olhando o fenômeno e afirmando que se tratava apenas do lado complementar (e, portanto, fundamental) do "domínio", a ser exercido pelo homem, cuja educação era diversa daquela da mulher, em muitos aspectos. Como se poderá ter "domínio" se não houver "submissão", papel por excelência da mulher, ainda no decorrer de boa parte do século XX? Mas, talvez se possa explicar esse binômio na maneira de lidar com o menino e a menina de um ponto de vista mais social e econômico. Existe uma preocupação com o "futuro da moça", que precisará "arranjar" um marido (provedor) e que, para tal, terá as suas "virtudes", todas, muito "olhadas" e seriamente investigadas, sobretudo se for para "fazer um bom casamento", com um rapaz considerado um "bom partido". (BIASOLI-ALVES, 2000, p. 233-239).

Essa preocupação com o futuro da menina, da moça estava sempre ligada ao domínio do masculino sobre ela, era necessário arranjar um casamento. Essa história é muito próxima de nós, é praticamente a história da maioria de nossas avós. Minhas avós têm relatos semelhantes a esses da citação acima. Como dominar se não houver submissão? Confesso que quando montamos este espetáculo, não filosofamos sobre

essas mulheres deste tempo, tínhamos um texto que nos proporcionava ir para rua com ele, mas não fiz nenhuma reflexão, acerca do machismo ou que estava apoiado de certa forma a estrutura social.

Quando pensamos em montar este texto, um dos impulsionadores era com certeza a estrutura dramática, pois nossa maior experiência até então era uma dramaturgia mais solta, mais do jogo do improviso e esse tinha um outro arco, um outro preparo. A possibilidade de ter um casal em cena, Inês e Isaías nos interessava e era importante para nosso crescimento na época. Mais uma vez aparece neste trabalho de conclusão de curso o quanto esta estrutura de casal influenciou nos planos de nossas montagens, a facilidade que era para o jogo de cena já ser um casal na vida real.

Eu e Reveraldo, com um texto muito bem estruturado, e as possibilidades de brincadeiras na quebra da quarta parede proposto no jogo da rua. Jogo este que neste momento da história já tínhamos um certo domínio. Diante disso, o texto acabou sendo um pretexto para estarmos ali naquele espaço jogando com a plateia. Nos proporcionava o momento do jogo, nunca fizemos um estudo psicológico deste texto, tampouco estudamos os dramas pessoais de cada personagem, e sim nos utilizamos dele, pelo fato de ser muito bem elaborado, uma farsa tão bem apropriada para a época e de certa forma tão atual ainda, visto os moldes de nossa sociedade mais conservadora.

Esta pesquisa de trabalho de conclusão de curso é justamente tentar entender isso. O que ainda sobra nos dias de hoje desta sociedade conservadora daquele tempo? Se ainda estamos carregando este espetáculo no nosso repertório de Grupo de Teatro, o que ainda queremos com isso? O que mudou em mim como mulher nestes anos que existe Amor por Anexins? A sociedade não é mais a mesma que em 2001, assim como em 2001 não era a mesma de quando Arthur Azevedo escreveu esta história e criou esta personagem.

Sempre brincamos bastante com este espetáculo em praças pelos quatro cantos desse país, observando vários tipos de reações, até porque culturalmente temos uma imensa diversidade. Tem lugar onde as pessoas respondem com muita espontaneidade, em outros lugares que são mais fechados. O fato, é que lá no início da história desta montagem e até a pouquíssimo tempo atrás não observávamos nenhuma reação contrária ao que Isaías fala a respeito da mulher, sobre as relações

de gênero. Há pouco tempo, percebo as mulheres mais incomodadas, como eu, muitas coisas não tinham me dado conta. No geral, a peça sempre provocou risos, talvez isso seja o que mais me incomode, quando no início não me incomodava.



Atriz Yonara encenando Inês, no ano de 2001. Fonte: Acervo do Grupo (2020)

3 CAPÍTULO: DELAS FALO EU, FALA MINHA! FALA QUE TEM ECO NAS FALAS DE TANTAS OUTRAS

3.1 FEMINISMO E O TEATRO

Quando pensei em abordar o feminismo dentro dessas questões de mulheridades no teatro sabia que precisava ao menos dar uma pincelada, uma breve introdução ao movimento feminista.

Rosimeire da Silva fala em sua dissertação de mestrado que “entre o fim do século XIX e o início do século XX conhecemos o Movimento Sufragista. Foi o primeiro movimento organizado pelas mulheres e constitui o marco inicial do feminismo por agrupar pessoas dispostas a lutar pela igualdade de gênero e conquista do voto para as mulheres”. A autora Rosimere da Silva cita Maria Zina Abreu que comenta:

[...]as sufragistas argumentavam que as vidas das mulheres não melhorariam até que os políticos tivessem de prestar contas a um eleitorado feminino. Acreditavam que as muitas desigualdades legais, econômicas e educacionais com que se confrontavam jamais seriam corrigidas, enquanto não tivessem o direito de voto. A luta pelo direito de voto era, portanto, um meio para atingir um fim (ABREU, *apud* SILVA, 2002, p. 460).

Aqui no Brasil, o movimento feminista também já começava a tomar uma importância no fim do século XIX. Lendo uma pesquisa de Mônica Karawejczyk sobre uma mulher que é pouco citada nas escritas acerca desse assunto, seu nome Leolinda Figueiredo Daltro (1859).

Por conta de sua ousadia, recebeu vários epítetos e a imprensa da época assim a descreveu: “santa, anjo, excêntrica, monomaníaca, visionária, heroína, louca de hospício, doce mãe, aproveitadora, herege e anticristo foram alguns dos títulos que ela recebeu de admiradores e desafetos” (ROCHA, *apud* KARAJEJCZYK, 2002, p. 04).

Ela era professora e defendia causas como extermínio dos indígenas bem como a luta contra o autoritarismo da catequese dos indígenas, sua luta era por uma educação laica para esses povos. Ela teve um de seus projetos negados pelo fato único e exclusivo de ser do sexo feminino. Monica Karawejczyk relata em sua pesquisa:

O outro fato ocorreu poucos anos depois, em 1909, quando foi impedida de apresentar um trabalho com suas propostas para a política indigenista oficial no Primeiro Congresso Brasileiro de Geografia. O motivo alegado para vetar a sua participação foi novamente a sua condição sexual. De modo que parecem ter sido a sua condição de mulher e a maneira como ela era tratada perante a sociedade os principais entraves para a realização de suas metas e ideais. Essa teria sido a mola propulsora que teria levado Daltro a refletir sobre a situação de inferioridade da mulher e a buscar mudá-la através de alguma ação. Interessante apontar que a ação proposta por ela fosse a busca pela participação ativa das mulheres no mundo político, iniciando a sua luta pelo reconhecimento do sufrágio feminino. (KARAWCZYK, 2014, p 69)

O movimento feminino em busca do reconhecimento de sua cidadania política e pela igualdade de direitos começou a ganhar forças e ser a pauta principal para Leolinda. A partir daí ela forma uma “associação” só de mulheres.

A autora Mariana Coelho (2002) descreve esse grupo como uma “associação política de cuja descrição se depreende ser o ponto de partida para a ação do feminismo no Brasil, pois foi a primeira fundada com intuito de trabalhar pela emancipação do sexo feminino brasileiro” (COELHO, 2002, p.152). Em 1910, Leolinda rebatizou essa associação com o nome de Partido Republicano Feminino (PRF) relata Celi Regina Jardim Pinto (PINTO, 2003).

É fato que o nome mais lembrado e exaltado quando se fala na luta em prol do voto feminino no Brasil é Bertha Lutz, mundialmente conhecida pela sua atuação à frente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), associação feminina fundada em 1922.

A autora Celi Regina Jardim Pinto (2003), em sua pesquisa sobre o histórico do feminismo no Brasil, diz que este movimento era um movimento feminista dito bem-comportado. Tereza Cristina de Novaes Marques escreve que quando Bertha Lutz expôs suas ideias pela primeira vez na imprensa, ao final do ano de 1918, o feminismo já era uma palavra conhecida no vocabulário político da capital federal. Desde alguns anos antes trazido pela professora Leolinda Daltro que já se denominava feminista (MARQUES, 2016).

Bertha Lutz, por sua vez fez questão de não se aproximar do movimento liderado por Leolinda, alegando dentre outras formas não bem quistas de lutas, o fato de Leolinda Daltro ser a favor do divórcio, um assunto que Bertha não queria adentrar, pois pautava importante o apoio da igreja e da sociedade como num todo.

Leolinda Daltro comandava um movimento feminista peculiar, invadia espaços masculinos, criticava as desigualdades. Já o movimento liderado por Bertha Lutz, em

geral não discutia a exclusão das mulheres da vida pública, mas sugeria que as mulheres exercessem atividades como complementação da vida pública, quase que um floreio, uma decoração para os espaços masculinos. “Tudo era muito cordial, sem mexer nas estruturas”.

Importante destacar que Bertha Luz era uma mulher branca, bem aceita na sociedade, amiga de pessoas influentes, com um olhar muito comportado para essas pautas. Outras mulheres, tinham pautas mais urgentes, como as mulheres negras que estavam lutando por melhores condições de vida. “Bertha estava lutando por pautas que em geral trariam melhorias para essas mulheres brancas”. (BIASOLI-ALVES, 2000). Se vê bastante “diferenças” nessas lutas.

Algo importante a ser considerado é o fato de que no início do século XX havia alto índice de analfabetismo no Brasil, maior entre a população de baixa renda, sendo entre as mulheres ainda mais alarmantes. Mesmo assim, os meios de comunicação de massa tais como jornais e panfletos foram utilizados pelas feministas, e foi com esse recurso que elas propagaram suas manifestações.

Segundo Celi Regina Pinto (2003), tratava-se da tentativa de dialogar com a sociedade e garantir a permanência e a circulação das ideias. Estabeleceu-se um processo longo e lento, mas insistente e contínuo, que pregava educação às mulheres e sua conscientização real, pois a ideia era de que a educação seria um meio pelo qual as mulheres conquistariam sua emancipação.

Destaco aqui a importante conquista do direito ao voto no ano de 1932, assim como muitas das leis de proteção ao trabalho de mulheres em 1934. Bem como o nascimento de diversas associações, ligas e clubes que possuíam programas voltados a discutir a participação da mulher na sociedade e sua emancipação.

A conscientização das mulheres na luta por seus direitos como cidadãs e sua participação na busca do respeito aos direitos da categoria “mulher”. Entretanto, entendia-se que não somente as mulheres precisavam despertar tal consciência, mas havia o estímulo para que os homens também revissem suas posturas e constituíssem um novo olhar sobre as lutas femininas.

Em relação ao teatro, existe uma multiplicidade de práticas teatrais, assim como existem várias vertentes do feminismo. Para Maria Brígida de Miranda, o “teatro feminista” seria uma prática teatral informada pelos discursos e causas feministas (MIRANDA, 2018, p. 2).

Um teatro feminista além de abarcar uma narrativa ou informações que pautem questões do feminino, a subordinação das mulheres aos homens, ele também vem questionar as funções das mulheres nas práticas teatrais, começando a ser reivindicados os lugares das mulheres na criação, na direção e nas escolhas.

Pode-se afirmar que uma das principais características de grupos de teatro feministas é as mulheres participantes assumirem tarefas de criação e produção, abrindo-se espaço para a construção de representações de mulheres, de papéis e relações sociais a partir de olhares e vozes femininas. Os resultados vão desde os textos escritos por mulheres, passando por mulheres como foco da peça, até o direcionamento do discurso para outras mulheres. (MIRANDA, 2018, p 4)

A autora Maria Brígida de Miranda também escreve neste artigo da revista “Urdimento” que assim como existe uma heterogeneidade no movimento feminista, implicando o termo no “plural”, no teatro se aplica o mesmo. Assim sendo não existiria “um” Teatro Feminista.

[...]Similarmente, para abarcar várias práticas teatrais feministas, autoras inglesas e americanas buscaram um termo plural: teatros feministas. Sue-Allen Case (1990), Peggy Phelan, Lynda Hart (1993) e Michelene Wandor (1986) são algumas das autoras que já na década de 1980 e início de 1990 abordaram o aparecimento de grupos de teatro feminista nos anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos da América e Inglaterra. [...] (MIRANDA, 2018, p 2)

Na atualidade percebo inúmeras expressões aparecendo com o foco nessas questões, da “mulher”, do “feminino” ou “questões feministas. Várias são as produções que aparecem para abarcar todas essas questões. Um dos grupos pesquisados na internet, por Brígida no ano de 2007, o “Loucas de Pedra Lilás” é um grupo que assume claramente a categoria de “Teatro Feminista” (MIRANDA, 2007).

Estas feministas vislumbraram no teatro a possibilidade de desmistificar o feminismo, desconstruindo assim os estereótipos perpetuados pelos meios de comunicação de massa torná-lo humano e próximo das pessoas que abordariam na rua. Segundo Nascimento, o que elas querem é “Ou seja, fazer o feminismo “descer mais redondo”, com irreverência, simpatia e humor”. (MIRANDA, 2007, p.1028)

Muito interessante este ponto de vista, de que o teatro tem esta possibilidade de desmistificar o feminismo, tirando ele deste lugar onde os meios de comunicação o colocaram (predicados agressivos que não vou relatar aqui).

Em geral ele já está sendo desmistificado pelo pluralismo avançado dentro das redes sociais. Onde o acesso ao pensamento está mais pulverizado. Acredito muito também no humor para destravar questões difíceis, percebo um movimento forte de palhaçaria feminina alastrando, e sobre isso vamos falar adiante.

3.2 METODOLOGIA

Esta pesquisa caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, e segundo seus objetivos com estratégia exploratória. Para análise dos dados utilizei a metodologia de análise de conteúdo (MINAYO, 2008), a partir de um estudo de caso (YIN, 2013).

Toda pesquisa é uma atividade básica da ciência voltada para a investigação de problemas teóricos ou práticos, que exige tempo e amadurecimento intelectual, e é distinguida por ser classificada, em sua metodologia investigativa, em dois grandes grupos: qualitativa e quantitativa (GIL, 1988). Essa pesquisa se insere dentro de uma perspectiva qualitativa para melhor análise do problema.

Gil (1988) diz que, a pesquisa qualitativa exploratória estimula as entrevistadas a pensarem sobre o tema abordado, esse tipo de pesquisa abre um leque de possibilidades, identifica dados que não posso mensurar numericamente, como as sensações, os sentimentos, as inquietações, percepções.

O tema de pesquisa aqui apresentado é um assunto um tanto difícil e abrangente, por isso utilizei a abordagem da pesquisa exploratória. Ela permite uma maior interação com o tema que será investigado, maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Interessa considerar os mais variados aspectos relativos ao teatro feminista e a abordagem do tema da personagem Inês.

Coletei dados destas mulheres acerca do tema através do estudo de caso. Yin (2017) diz que o “estudo de caso, é reconhecido como o delineamento mais adequado para a investigação de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto real, onde os limites entre o fenômeno e o contexto não são claramente percebidos”. (YIN, 2013).

Alguns critérios de inclusão que utilizei para selecionar as mulheres entrevistadas foram: disponibilidade para responder nosso questionário, ter vínculo/proximidade com o Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado (conhecer o

trabalho), ter vinculação com teatro (seja na academia, na produção artística, ou em cena). Cada uma delas escolhi por um critério diferente da outra.

Além disso, considerei importante que a pesquisa mobilizou artistas mulheres com proximidade com a minha história e que estão ligadas ao teatro feminista de formas bem distintas. Mulheres que fizeram parte da construção de Inês, ou de outras “Ineses”, ou de outras formas de interpretar mulheres no teatro. Mulheres em pesquisas acadêmicas, atrizes de rua e produtoras.

Os dados foram coletados através de questionário elaborado especificamente para esta pesquisa (Apêndice 01). As questões foram construídas a partir de diálogos e reflexões com a orientadora, a partir de minhas inquietações, além da proximidade com a literatura sobre o tema. Após a construção da primeira versão do questionário convidamos uma mulher que atendia os critérios de inclusão para o teste deste questionário piloto. E após análise desta devolutiva ainda realizei alguns ajustes.

Com o questionário finalizado enviei e-mail para todas as entrevistadas, foram seis mulheres no total. No e-mail eu descrevi qual o objetivo da pesquisa, enviei o questionário e indiquei a data limite de 24/06/2020 para devolução das respostas. Somos cientes de que ter acesso à escrita e as tecnologias para responder ao questionário talvez tenha sido um limitador para a inclusão de mais mulheres, inclusive de outras gerações.

Apresento a seguir um breve currículo de cada uma delas, informações que foram concedidas a este trabalho pelas próprias entrevistadas, correlacionadas as minhas motivações para que elas pudessem compor este trabalho acadêmico.

Maria Brígida de Miranda, nascida em Minas Gerais, tem 50 anos, reside em Florianópolis (SC). É atriz, professora, doutora em Teatro dentre tantas outras formações e atuações. Neste trabalho me chama atenção o fato dela ser uma das idealizadoras e criadora da disciplina sobre "Teatro Feminista" para as turmas dos cursos de Mestrado e Doutorado em Teatro na UDESC em Florianópolis (SC), trazendo várias reflexões acerca destes assuntos no ambiente acadêmico.

Raquel Durigon, tem 53 anos, reside em Canoas (RS), fundadora no ano de 1999, junto à Luciano Wieser, do Grupo de teatro “De Pernas Pro Ar” (Canoas-RS). Quando pensei em convidá-la, primeiro era pelo fato da aproximação com minha história dentro do fazer teatral, temos muitas coisas em comum. Precisava ouvi-la também. Atriz, Produtora, figurinista, diretora, bonequeira. Seu papel fundamental

como produtora do grupo construiu uma vasta lista de premiações. Sem falar na estrutura familiar que abarca algumas questões de mulheridades em comum.

Norma Ribeiro, tem 81 anos de idade, reside no Rio de Janeiro (RJ), é figurinista da montagem de Amor por Anexins em 2001 no Grupo Cirquinho do Revirado. Convido ela para responder as questões pela admiração com seu trabalho, pela questão da maturidade, o contexto em que viveu seu fazer teatral numa época diferente, bem como o fato de ter sido a única mulher na construção de Inês, personagem em questão nessa pesquisa. Com Norma sabia que seria um pouco mais difícil os retornos pelo fato de que as tecnologias usadas por mim e as outras mulheres estavam, de certa forma, com maiores habilidades tecnológicas.

Edilene Rodriguez, tem 26 anos, reside em Primavera do Leste (MT). Atriz, professora de Teatro do município, dentre tantas outras formações eu a convidei pela expressão que tem em sua cidade, integrando o Grupo de Teatro Faces e professora de teatro que trabalha temas como empoderamento feminino com crianças, seu trabalho é incrível, seu olhar de mulher negra, feminista antirracista, trouxe muitas reflexões para este trabalho.

Nathalie Soler, tem 32 anos de idade, nasceu em Campinas (SP) e desde o ano de 2007 residindo em Florianópolis (SC). Atriz, produtora, arte-educadora, figurinista e dramaturga. Graduada em Teatro pela UDESC e professora de teatro, integra um grupo de teatro com discussões nas pautas feministas. Autora do livro “A rua que passa pela escola leva a escola para a rua: material pedagógico para criação de cenas de intervenção urbana”. Essa experiência, entre outras não citadas aqui, me levaram a pensar que seria muito rico para pesquisa seu olhar, principalmente por ser uma mulher que também experencia a rua com performances. Ter compartilhado suas vivências e seu olhar foi muito importante para minha busca.

Clarice Steil Siewert, tem 38 anos, reside em Joinville (SC). Atriz, professora e psicóloga, integra o elenco da Dionisos Teatro desde 2000. Dentre um currículo vasto de formação acadêmica e formação de vivência atuando em grupo durante tanto tempo, meu ímpeto em chamá-la para fazer parte desta coleta de dados é o fato de Clarice também ter interpretado uma Inês na peça Amor Por Anexins, por mais de 15 anos, com seu grupo de teatro. Uma trajetória tão grande quanto a minha. Precisava ouvi-la sobre as questões que me nortearam nesta pesquisa. Apesar das montagens

serem muito distintas, a estrutura do texto é a mesma, então achei muito rico todas as questões trazidas em possibilidades de busca na pesquisa.

Com o retorno das respostas foi utilizado um instrumento para a análise dos dados através da Análise de Conteúdo (MINAYO, 2008). Segundo o método de Minayo existem três etapas principais para análise dos dados: a primeira delas considerada como pré-análise (leitura flutuante do material coletado), a segunda intitulada exploração do material (codificação ou categorização dos dados coletados) e por fim o tratamento dos dados obtidos e a interpretação (estudos dos dados através da literatura/referencial teórico).

Primeiramente organizei os dados para a construção de um perfil das participantes da pesquisa: nome (codinome), idade, escolaridade, etc. Por questões éticas ofertei as participantes a possibilidade de utilizar codinome, no entanto, todas elas optaram por utilizar seus nomes de registros. Após realizei a leitura fluída das respostas das participantes para que em seguida construísse a análise do conteúdo.

Para cada pergunta construí tabelas para análise dos dados da seguinte forma: na primeira coluna o nome/codinome das participantes, na segunda coluna a resposta da participante, na terceira coluna a construção de categorias de análise (ideias centrais das respostas) e por fim na quarta coluna a categorização geral das respostas daquela determinada pergunta (aglutinando todas as categorias de cada resposta). (Apêndice 02).

Em seguida, os dados analisados foram discutidos a partir do referencial teórico proposta nesta pesquisa.

Meu instrumento de pesquisa foi respondido por 6 mulheres que já foram apresentadas acima e tenho como perfil deste grupo: 16,6% (1) mulher preta e 83,3% (5) mulher branca (autodeclaradas). Elas têm uma média de 46,6 anos e todas declararam suas escolaridades como nível superior completo, sendo que 33,3% (2) com mais de uma graduação distribuídas nas áreas do conhecimento de Teatro 50% (3), Psicologia 16,6% (1), e Pedagogia 33,3% (2). Na questão do nível de formação declararam que: 16,6% (1) doutorado, 50% (3) mestrado, 33,3% (2) pós-graduação.

Referente a área de atuação declararam que 33,3% (2) atuam somente como atriz, 33,3% (2) atuam como atrizes e professoras, 16,6% (1) atua como atriz, professora e produtora e 16,6% (1) atua como figurinista e professora. Além disso, elas tinham tempo de atuação em média 25,5 anos. Estas mulheres residem hoje nos

estados de Santa Catarina (Maria Brígida de Miranda, Nathalie Soler e Clarice Steil Siewert), Mato Grosso (Edilene Rodriguez), Rio Grande do Sul (Raquel Durigon) e do Rio de Janeiro (Norma Ribeiro).

Assim observo que estas mulheres formam um grupo em sua maioria de pessoas brancas, com idade de média após os 40 anos, com nível de escolaridade elevado (todas no mínimo com pós graduação) e com vasta experiência na área do teatro, oferecendo ainda a esta pesquisa o olhar sobre o teatro feminista de vários espaços: acadêmica, técnica, prática, etc; e de diferentes regiões do Brasil considerando seus locais de moradia e exercício da profissão.

E a seguir apresento os dados coletados através da aplicação de questionário.

3.3 MULHER / ATRIZ E SUA VISIBILIDADE NO TEATRO

¹“-Você quer ser guarda-chuva homem ou mulher?

E ele respondeu: mulher

“O homem então fez um guarda-chuva menor que guarda-chuva homem. E usou uma seda cor-de-rosa toda cheia de flor. O cabo ele não fez reto não: disse que guarda-chuva mulher tinha que ter curva. E pendurou no cabo uma correntinha que às vezes guarda – chuva homem não gosta de usar. Fui andando e pensando que eu também queria ter escolhido nascer mulher: a vontade de ser garoto sumia e a bolsa amarela ficava muito mais leve de carregar” (Lygia Bojunga) ².

O espetáculo Amor por Anexins foi pensado com a perspectiva do Cirquinho do Revirado que é a tendência para a comicidade, o jogo da rua, textos que possibilitem a troca com o público.

A personagem Inês foi construída com este desafio: interpretar um texto escrito no ano de 1870, falando sobre uma mulher, e tendo como cenário a rua. Diante disso, questionei as entrevistadas sobre como percebiam a visibilidade da mulher como atriz no teatro.

O grupo de entrevistadas me trouxe fatos e pensamentos acerca deste assunto por vários prismas, Maria Brígida de Miranda diz que a mulher está fazendo teatro há séculos. [...] “Estamos fazendo teatro há séculos, com ou sem permissão dos reis,

¹ Perguntamos para nossas entrevistas quais mulheres lhes inspiram, dentre elas, muitas poetisas e escritoras, como não poderíamos perdê-las de vistas, nem desconsiderar as respostas dessas mulheres entrevistadas, escolhi realizar pequenos Intervalos poéticos para reafirmar a representatividade destas mulheres no campo das artes. Estes respiros poéticos, não tem uma lógica, nem quer ter relação com o texto, necessariamente, e sim ao pensamento maior, que é ouvi-las

² NUNES, Lygia Bojunga; NERY, Marie Louize. **A bolsa amarela**. Agir, 1976..

imperadores, dos maridos ou da comunidade. [...] sem dúvida há indícios de que as mulheres já estavam nos lugares que teimam em dizer que não havia mulheres, como no teatro grego”.

Na literatura, encontro vários escritos que mostram que as mulheres sempre estiveram nos palcos. Os autores Dario Fo e Franca Rame (2004) trazem um dado, no livro “Manual Mínimo do ator” que na antiguidade as únicas mulheres autorizadas a subir no palco, provavelmente no interior de uma taverna, eram as jogralescas.

[...] as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralesca e prostituta. No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos marioli. Poucos sabem que a palavra mariolo ou marioulo, cujo atual significado é rapaz ardiloso e larápio, significava, originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos, portanto, de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo. No século XVII, as mulheres que atuavam em teatro ainda eram consideradas prostitutas. Não sei com quanta ironia eram chamadas de “cortesãs honradas”. Não se fazia caso que intelectuais ou príncipes as incensassem com presentes e honrarias; sempre putas, mesmo se honradas, permaneciam. (FO, et al., 1999. p. 346).

Franca Rame (2004) traz referências de mulheres acrobatas na ilha de Creta três mil anos antes de Cristo (vide afrescos de Cnossos) durante o período cristão, faz menção a dançarinas famosas como Teodora Bizâncio. Então não há como negar que elas sempre existiram.

Naqueles tempos havia somente dois lugares para as mulheres, e não eram considerados profissões, e em tantos países, ainda hoje, dona de casa ou prostituta não são consideradas profissões... As atrizes não eram nada parecidas com as donas de casa, no modo de levar a vida. Então, a sociedade as colocou na mesma categoria contrária a esta, isto é, na categoria das prostitutas. Mães ou prostitutas - devo explicar que as freiras estavam fora do jogo... Sim – as primeiras atrizes eram consideradas prostitutas. Parece que desde 1400 os ciarlatani davam espaço em seus palcos para as mulheres e, certamente, foi esse o início da trajetória que levou as mulheres ao espetáculo e, então, a ter uma profissão livre e reconhecida, pela primeira vez na história europeia[...] Como donas de casa, permaneciam sob as garras da sociedade patriarcal. Como putane, tinham a liberdade que queriam[...] Primeiro abrimos uma fresta. Em 1545, quando foi fundada a primeira companhia dell'arte, eram somente homens no contrato, mas nós já estávamos nas coxias. Éramos nós que cuidávamos do entorno do espetáculo. Então, andar com as companhias era um bom negócio para ambas as partes. Se de um lado as mulheres tinham a liberdade que a sociedade não as permitia, do outro as companhias tinham mão de obra barata e que chamava público. Mas, oficialmente, nossa aparição na cena foi em 1565. (RIOS, 2016, p. 155)

Estou falando bastante de Franca Rame pois ela geralmente é citada como esposa de Dário Fo, porém na busca de informações acerca desta minha pesquisa,

que é justamente a visibilidade da mulher no teatro, a partir da minha perspectiva enquanto atriz também me condeno a ficar tanto tempo acomodada aceitando estes referenciais masculinos.

Franca Rame é uma referencial importante para mim dentro desta pesquisa. Rame é filha de uma dinastia de comediantes Dell'arte. Atriz desde sua infância, como veio dessa estrutura familiar de comediantes subiu aos palcos pela primeira vez ainda no colo de sua mãe, é uma das comediantes mais queridas da Itália. Junto com Dário Fo escreveu inúmeras peças de teatro e comédias, atuou em filmes também (CARDOSO, 2018). Dito isso tudo, não entendo por que ainda é referida sempre como mulher de Dário Fo.

O grupo de entrevistadas diz que há pouco tempo pensam nessa temática tão complexa. Acreditam que estar em cena já é uma conquista, é visibilidade, pois durante séculos a mulher foi banida dos palcos pelo fato de ser mulher. E destacam que a mulher é como um marco civilizatório.

Tomei conhecimento dos estudos de Joice Aglaé Brondani (2017), doutora da Universidade Federal da Bahia, que traz um dado muito importante, nesta questão do lugar da mulher atriz, enquanto profissão. Existe registro do primeiro contrato de uma companhia de Comedia Dell'Arte em 10 de outubro de 1564, em Roma. No contrato desta companhia tinha como integrante uma mulher: Lucrezia Di Siena. Oficializando assim a profissão de atriz. É de fato um marco uma revolução cultural.

[...] Naquele contrato do dia 10 de outubro de 1564 a mulher passou a ter um lugar no espetáculo e seu primeiro status de trabalhadora, entrando para o mercado de trabalho tendo como profissão legal registrada e com pagamento Atriz. (TESSARI: 1981; TESSARI: 2016; TAVIANI, SCHINO: 2007). Nem todas as atrizes conhecem o início de nosso caminho e nem mesmo a sociedade sabe por que tinham, e ainda continua em vários níveis e camadas sociais, tanto preconceito com a nossa profissão – abrimos caminhos para muitas lutas e conquistas. (BRONDANI, 2017, p.24)

A autora Joice Aglaé Brondani (2007) relata que muitas mulheres atrizes desconhecem o início de nosso caminho, eu desconhecia também, vou ser sincera, se não fosse essa pesquisa não saberia desta história.

Ela fala que abrimos caminho para muitas lutas e conquistas. Os preconceitos que assombram as mulheres/atrizes vêm de muito longe. Joice Aglaé Brondani (2007) ainda relata na sua pesquisa que de fato as mulheres terem conquistado este espaço a intenção não teve a ver com o movimento feminista, pois este surge no século XIX,

ganhando força no século XX. Mas mesmo sem saber estas mulheres estavam iniciando um processo de representatividade, força e rebelião, iniciando um novo panorama cultural. E é muito difícil pensar que nós mulheres estamos lutando ainda, em pleno século XXI, ano de 2020 por visibilidade nesta profissão.

Segundo Edilene Rodriguez, uma das mulheres entrevistadas nesta pesquisa: [...] “ver uma mulher em cena ou uma mulher dirigindo um espetáculo é discutir e pensar possibilidades para continuarmos construindo um novo modelo de sociedade. Hoje, vejo a mulher como peça fundamental para vagarmos por outros caminhos, com outros olhos, percepções. Ainda que o diálogo muitas vezes no teatro esteja cerceado pela presença masculina elitista” [...].

O grupo de entrevistadas considera ainda que fora de cena é ainda maior a diferenciação entre homens e mulheres: na dramaturgia, na direção, na criação e destacam que inclusive existe produção acadêmica que trata desse tema. Elas também trazem uma questão importante: que muitas atrizes atribuem parte relevante de seu trabalho com o trabalho criativo de seu diretor, mas destacam que quando é uma diretora as mulheres também (in)visibilizam essa relação criativa.

Sobre isso, trago um trecho deste artigo sobre a temática que é denominada como “sororidade”, uma palavra que chegou em meu cotidiano há pouco tempo.

A sociedade patriarcal promoveu, desde sempre, a rivalidade feminina. Seja de forma evidente ou sutil, o que mais espanta é que grande parte dos comentários agressivos contra mulheres são manifestados pelas próprias mulheres. Essa prática de competição evidencia o machismo sistemático presente no nosso meio social, enfraquecendo a luta pela igualdade de gênero e, por consequência, todas as mulheres (BENARDES et al, 2017, p 01)

É incrível como isso está presente na vida da gente, no cotidiano, e nós mulheres não nos damos conta, falo por mim. É incontestável a necessidade da sororidade definida por união e aliança entre mulheres baseadas na empatia e companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum (SOUZA, 2016).

Para que a sororidade fortifique a luta das mulheres nas questões de equidade e paridade de gênero, faz-se necessário também esse olhar mais criterioso dos outros corpos das mulheres diversas, criando uma união de fato, entre nós para fortalecer a luta. “Esse novo ideal precisa ser proliferado de forma que considere as opressões de raça, classe, gênero e relações interpessoais entre as mulheres, que tramitam dentro

do próprio movimento feminista e no âmbito social comum” (SILVEIRA et al, 2018, p.01-02).

Uma mulher no teatro atuando ou dirigindo, traz a possibilidade de pensar um novo modelo de sociedade. Segundo o grupo de entrevistadas, a mulher pode estar em funções no teatro que em geral são destacadas para homens, como a criação e a direção. Raquel Durigon, uma das mulheres entrevistadas diz que: “Colocar homens sendo dirigidos, recebendo instruções de cena por uma mulher, inverteria o modelo atual”

Concordo com o grupo de entrevistadas, realmente é raro encontrar equidade nestas funções. Mas acredito que há passos lentos estamos experimentando vários lugares, estamos acreditando mais no nosso poder criativo.

Na interpretação teatral, o grupo de entrevistadas considera que o trabalho feminino não é percebido em seu potencial criador, como diz Maria Brigida de Miranda: “[...] somos todas habituadas a ver as relações humanas a partir de uma ótica patriarcal. O patriarcado define até como sentimos o mundo.”

A visibilidade da mulher em cena pode crescer e ganhar mais potência através dos discursos dos espetáculos. Atualmente, segundo o grupo de entrevistadas, o teatro feito por mulheres está cada vez mais organizado e tem pauta política propondo mudanças, assim problematizar o corpo e trazer pautas feministas ganhou visibilidade.

Segundo nossa entrevistada Nathalie Soller [...] “Nos dias de hoje, percebo um movimento bem maior no que diz respeito à organização dos grupos e das pautas do teatro feito por mulheres. Uma mudança que vislumbra, justamente, problematizar o corpo feminino e as pautas feministas que cada vez mais têm ganhado espaço e visibilidade.” [...]

Como minha maior experiência como atriz é do teatro de rua, visualizo essa transformação crescendo de forma muito significativa nos últimos tempos. Essa perspectiva é reforçada pelo meu contato com uma roda de mulheres “ativistas” (RAPOSO, 2015), que estão fabricando novas narrativas, liderando o espaço de cena junto com outras mulheres, se colocando neste lugar de criadoras. Penso que estes contatos talvez sejam responsáveis pelas minhas inquietudes em relação ao texto de Arthur Azevedo e mais diretamente à personagem que interpreto há vinte anos.

A Inês que Arthur criou já era, de certa forma, avançada para seu tempo. A Inês que o Cirquinho do Revirado criou no ano de 2001 já desestabiliza de alguma forma, o lugar que o texto a conduz, e a Inês que Yonara sustenta no decorrer destes 20 anos traz a bagagem da atriz atuante neste cenário de transformação. Nada é estático. As ideias e os ideais se transformam, lidar com a impermanência das coisas tem a ver com isso também.

Consigo entender melhor este movimento, percebendo as dores, me dando oportunidade de novas leituras a este respeito. Visualizo que as atrizes estão conseguindo, pelo menos abrir esta possibilidade do lugar de fala, trazendo pautas feministas. Os movimentos são muitos: encontros nacionais de palhaçaria feminina, mulheres performando nas ruas, mulheres ativistas, grupos de teatro com a maioria sendo mulheres. Mulheres mães, reivindicando a possibilidade de carregar seus filhos em turnês, mulheres gordas atuando com seus corpos gordos, dizendo que este corpo existe, mulheres trans entrando na cena, interpretando com seus corpos transgêneros.

E faço aqui uma partilha de uma entrevista que aconteceu no FITUB (Festival de Teatro Universitário de Blumenau) em julho de 2020, onde a atriz e mulher transgênero Renata Carvalho fala a respeito deste corpo que não é neutro, e da dificuldade para que esses corpos sejam aceitos.

Quando eu transiciono no teatro em 2007 eu estava na direção porque não havia espaço para mim como ator, o meu lado feminino fora do teatro me tirou desse lugar de poder ser ator. Aí quando eu volto para os palcos o meu corpo é tão forte, ele é tão marcado, ele é colocado num lugar tão exotificado, tão mistificado, tão folclorizado que quando eu volto acabo colocando o meu corpo, a minha vida como uma cobaia[...] Enquanto eu não debater este corpo em cena nós artistas, vamos ser responsáveis por continuarem demarcando esses corpos.[...] aqui vai um pedido de uma atriz, travesti e militante: atores e atrizes cis, não aceitem interpretar papéis de transgêneros. Isso significa tratar o tema como ele deve ser tratado, com respeito[...] nós precisamos sair das esquinas, esta não pode ser a nossa única opção de vida. Por isso resisto e luto. [...] (Renata Carvalho- depoimento verbal)³.

É um momento novo, que nos proporciona diversas discussões sobre o que é ser mulher, e mulher atriz, de todo os tipos de corpos.

³ Depoimento veiculado durante uma live no endereço: <https://www.instagram.com/tv/CCzYTnIFyVj/?igshid=16uazhukdxpbm>

Norma Ribeiro, com 81 anos de idade e uma das participantes desta pesquisa considera que a visibilidade da mulher como atriz é a encenação de um bom texto. E destaca que existem textos que são universais e um texto ruim nem uma talentosa atriz salva.

Diante da fala de Norma Ribeiro fiquei me questionando sobre alguns aspectos do que seria texto universal? Será que existe um texto que agrada a todos e a todas? Existem diversas práticas teatrais e muitas vezes, uma atriz pode ter um bom texto dito que nem é dito, por exemplo: uma performatividade corporal que já comunica.

Entendo o ponto de vista de Norma, mas acredito que não é só isso. Olhando para a minha realidade representando Amor por Anexins: é um bom texto, tem uma estrutura perfeita para a proposta da farsa, um personagem que profere mais de 200 ditados populares em menos de 40 minutos de texto, coisa que para época era considerado uma pessoa de renome, estudada, menção a “bom partido”. É um texto que promove uma discussão acerca de assuntos que são “universais”: dinheiro, amor, conveniências, jogos de interesse, solidão, desejo. E por falar de coisas que são da humanidade é bem provável que vá agradar a maioria das pessoas da plateia, pois de certa forma a plateia se vê representada naquele contexto e se diverte ou se decepciona. Posso dizer também que um “bom texto” pode vir a ser uma narrativa que vá desestruturar a plateia, tirar do lugar fácil de ser digerido, o lugar do incômodo, uma sociedade dita “normal” e mesmo assim ser um bom texto de ser interpretado.

Desta forma, considero que a visibilidade da mulher como atriz no teatro não está na nossa história porque se percebe que pode ser perigoso que “mulheres” estejam nesse lugar de liberdade. Que nós mulheres cada vez mais possamos ter pertencimento do nosso próprio corpo, das nossas vontades.

Percebo que desde sempre foi contestado o lugar que a mulher pudesse estar. Tivemos pouca visibilidade, principalmente nas questões de concepções artísticas, dentro da direção, nas dramaturgias, porque justamente nesta sociedade imbuída de um pensamento baseado no patriarcado não aceita que mulheres tenham protagonismos.

E esta mesma estrutura coloca as mulheres como rivais, onde enfraquecem suas histórias. Mas por outro lado posso considerar também um momento de otimismo onde cada vez mais as mulheres estão se empoderando e se colocando neste lugar das narrativas femininas, buscando dar visibilidade maior as questões feministas, a

equidade de gênero. Rebuscando na história onde estavam, onde estão e onde estarão estas mulheres atrizes.

2.3 MULHERES ATRIZES NO TEATRO DE RUA

*“Agora
às seis da tarde
as mulheres regressam do trabalho
o dia se põe
os filhos crescem
o fogo espera
e elas não podem
não querem
chorar na condução”
(Marina Colasanti)⁴*

Como uma segunda pergunta, questionei ao grupo de entrevistadas quais os aspectos consideram ser “diferenciais” quando essas atrizes estão encenando na rua.

As respostas de minhas ajudantes nas coletas de dados me levaram para várias possibilidades de exploração nesse tema, começando por uma exposição de Norma Ribeiro, ela diz: [...] “No teatro de rua o feedback é imediato. O time é outro. [...] é preciso que haja empatia entre a atriz e a plateia. Pois a resposta à troca é instantânea. A plateia é dinâmica e se altera intermitentemente. Não podemos esquecer que uma coisa muito importante acontece: o rompimento da 4ª parede. O contato com a plateia é direto. [...]. Em teatro, nada pode ser de graça e sem intenção. [...] Caberá à atriz segurar a plateia com seu talento e dinâmica”.

O grupo de entrevistadas também entende que atrizes acham mais difícil de lidar com a rua. Considero que foi na rua que aprendi a fazer teatro. Num primeiro momento foi algo de necessidade da própria produção do Cirquinho do Revirado quando tínhamos que ir para rua, vestindo os bonecos de luva, chamando o público. Depois no decorrer da nossa história, começamos a entender e a pesquisar nas nossas próprias vivências a encenação na rua, colocando estes corpos para entender a dilatação que a rua exige. No livro de André Carreira (2005), ele traz reflexões importantes sobre o teatro de rua:

⁴ COLASANTI, Marina. **Eu sozinha**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2018.

No discurso ideológico associado ao teatro de rua aparece como elemento vital a necessidade de aproximação a um público popular que estaria particularmente excluído do fenômeno teatral. Assim, o teatro de rua representaria uma espécie de promessa de socialização do fenômeno artístico, cumprindo a função de devolver ao “povo” aquilo que seria naturalmente dele.[...] No entanto, esta suposição do caráter “popular” é discutível principalmente porque o espaço da rua é frequentado por uma diversidade de setores sociais. (CARREIRA, 2005, p.20)

Então, uma atriz de teatro de rua vai performar dentro do seu trabalho artístico para esses vários setores sociais que formam “o povo”, que constituem uma sociedade. Queira ou não a rua tem esse diferencial, a rua vai abordar desde o andarilho que parou para assistir e que será tocado de alguma maneira, até o engenheiro, que passou pela praça naquele momento para ir ao banco. O andarilho para, assiste, é tocado, e ele está na rua, no seu lugar comum, mesmo que tivessem dado ingresso em suas mãos, ele provavelmente não entraria num espaço fechado de um teatro para assistir ao espetáculo, pois ele não se sentiria à vontade para isso.

Assim como também pode ser que, este engenheiro passante, não tivesse o hábito de assistir peças teatrais, talvez seu hábito o fizesse dar preferência a ir num estádio de futebol, por exemplo. Porém naquele dia algo aconteceu que ele foi fisdado para dentro do jogo teatral.

Na história das mulheres no teatro de rua, cheguei nos escritos da autora Margot Bertold (2006, p.162) ela escreve que há relatos de que as mulheres estão na rua desde a Roma antiga em diversas funções como acrobatas e dançarinas.

Enquanto no circus maximus, bem próximo ao templo da deusa Flora, bodes e lebres eram incitados em vez de feras (leões, panteras, tigres, etc). Os mimos honravam a deusa com bufonarias fálicas e grotescas, e com o atraente encanto feminino. O mimo foi, desde o princípio, o único gênero teatral na história do teatro ocidental em que a participação da mulher em cena não era um tabu, uma proibição. (BERTOLD, 2006 apud HUNZICKER, 2015, p.31)

O grupo de entrevistadas também trouxe o fato de conhecerem poucas atrizes que fazem solo na rua, pontuando aqui a fragilidade e a insegurança dessas mulheres/atrizes no espaço público. Só pelo fato de ser uma mulher em cena e na rua, já é propício para julgamentos e preconceitos. Elas também percebem que para atores/homens representar sozinho na rua é algo muito mais comum de ser visto. E que de fato, as atrizes de rua preferem atuar em grupos.

Apresento uma fala bem importante da entrevistada Clarice Steil Siewert: [...] “Nos espetáculos de rua a que tive acesso não vi diferencial de visibilidade entre

homens e mulheres na função de ator/atriz. No entanto, quando penso nos espetáculos solo de rua, não lembro de ter visto nenhum com mulheres. Somente com homens”. [...]

Sua fala é importante para gente refletir o que se entende por “diferenças”. O simples fato de percebermos menos solos de mulheres, talvez já fique subentendido que há uma diferença. Talvez dentro de uma estrutura de um grupo, com suas políticas internas bem resolvidas das relações de gênero não seja perceptível essas diferenças, porém do trato que a rua tem com essas atrizes é que vem as questões.

Como fala da entrevistada Nathalie Soller também acerca dessa questão: [...] “Mesmo me sentindo mais vulnerável enquanto atuo na rua, acredito que essa vulnerabilidade possa ser amparada através do suporte de uma equipe técnica que esteja acompanhando o espetáculo e garantindo a segurança de todes que estão em cena. Vejo no teatro de rua muita potência, justamente pela visibilidade que ele proporciona”. [...].

Acho muito legal ponderar isso, eu sinto que o fato de eu estar fazendo teatro na rua dentro desse contexto “grupo” me dá sim, uma “certa segurança”. Tentei fazer um solo de rua em 2010, tiveram cinco apresentações, porém não gostei muito da experiência, por vários motivos e trazendo para esse contexto, lembro que a insegurança era um deles.

Se por um lado existe essa fragilidade por conta do contexto social arraigado aos conservadorismos, a entrevistada Edilene Rodriguez numa das suas respostas traz um prisma esperançoso enquanto movimento. Ela diz: [...] “Por um lado, no teatro de rua a mulher está mais vulnerável em termos de exposição. Na rua há também a potencialidade do aqui agora e da força que tem em ver uma mulher atriz levantando questões em um espaço transitório como o da rua. Por outro lado, podemos ver a opressão sendo proferida de maneira direta a essas mulheres. Nesse sentido, me interessa a urgência por existir mais mulheres no teatro de rua e a importância de evidenciar o que elas estão produzindo enquanto arte, promovendo novas narrativas e confrontando o preconceito.” [...]

E para promover essas novas narrativas, é necessário esse olhar mais apurado para esses incômodos. Nós mulheres estamos há muito tempo tentando modificar esse embaraçoso modelo de mulher que nos é imposto.

Segundo a pesquisadora Brondani (2016), na história percebe-se que existem vários relatos de perseguições às mulheres atrizes, principalmente às comediantes. Acreditavam que essas mulheres poderiam encorajar outras mulheres às práticas libertárias do riso, da exposição de seus corpos. Mulheres atrizes da Comédia Dell'Arte atuavam em palcos montados nas ruas. Elas mostraram se verdadeiras guerreiras na defesa de um feminismo que nem mesmo sabiam da existência.

No enfrentamento da sociedade e na luta pela sua libertação das regras sociais castradoras, as atrizes/principalmente as cômicas foram guerreiras destemidas[...] e, O clero temia este novo espaço que a mulher estava criando para si, não era somente um lugar de projeção, liberdade financeira e corpo em festa, as atrizes cômicas, além de potencializarem a figura da mulher independente, se aliaram ao riso – ato e ação proibida aos olhos da instituição clerical. (BRONDANI, 2016, p.4)

Muitas atrizes foram excomungadas e acusadas de heresia pelas instituições clericais. O que não era nada fácil para essas mulheres, mesmo sendo mulheres revolucionárias para esta época. O texto abaixo dos estudos da pesquisadora Joice Aglae Brondani, da Universidade Federal da Bahia, fala justamente dessa desterritorialização, pois lhes eram negadas essas mesmas crenças que uma vida toda fizeram elas acreditarem.

Também não se pode esquecer o grande dilema que essas atrizes viviam, porque, por mais que eram mulheres de espírito livre, nasceram e se desenvolveram com a presença do céu e do inferno e serem excomungadas ou acusadas de heresia, simplesmente por terem adquirido conhecimentos e viverem sob uma outra perspectiva de conduta, as colocava contra tudo o que acreditavam, o que causava uma desterritorialização nessas mulheres, na qual todas as crenças que a sociedade lhes impusera durante toda a vida, lhes era negada como punição de uma desobediência (BRONDANI, 2016, p 297.)

De fato, pensando nestes questionamentos, faço uma retrospectiva de Inês, minha personagem estudada aqui nesta pesquisa. Tantos anos levando Inês para rua, nunca fui hostilizada por isso, muito menos me senti insegura de estar na rua atuando com esta personagem, talvez a estrutura dramatúrgica coloque esta mulher num lugar “normativo”, de certa forma fácil de ser digerida pela plateia, tanto de homens como de mulheres. Mas pontuarei o fato de ter comigo em cena dois homens e, em muitos casos, mais o aparato de técnica com a proteção, muitas vezes, de quem está pagando o cachê.

Além disso outra proteção que Inês tem é de estar numa perspectiva diferente dos passantes. Inês está nas alturas, com pernas de pau, que dão a ela uma

imponência e um toque de especialidade diferenciada, onde num desequilíbrio tão ordenado entre falas, música cantada ao vivo, sustentação de um figurino imponente também, lhe dá uma força muito grande para poder se sobrepôr sem titubear nenhum pouco neste quesito segurança.

Em contraponto, uma outra personagem que represento há 8 anos, intitulada “Julia”, uma mulher bufa, sem os movimentos das pernas, se auto proclamando “aleijada” se rasteja pelo chão, bem abaixo de onde está Inês, salvo na chegada na praça que ela está em cima de uma carroça estrambólica, sentada num trono, sendo puxada como uma “rainha” pelo seu fiel escudeiro: o Palheta. Em outro momento no final da peça quando ela volta para o seu trono para praguejar contra a plateia, salvo nesses dois momentos, ela se rasteja durante toda a peça. E, neste caso já houve negação do lugar desta mulher, o olhar de julgamento para as minorias, com certeza na rua tem uma lente de aumento.

O grupo de mulheres entrevistadas também fala que uma mulher na rua estará em uma situação mais frágil do que um homem na rua. Para elas a rua representa lugar de perigo, não só para mulher, mas para outras “minorias”: pessoas LGBTQI+, mulheres negras, indígena, trans.

O grupo de entrevistadas comenta que no teatro de rua a exposição do corpo feminino é mais evidente, e certamente muitos homens acreditam que esses corpos estão a seu serviço. Elas afirmam que ainda existe apelo a exploração do corpo da mulher, percebe-se mulheres/atrizes estereotipadas, vistas pela lógica masculina. Os pesquisadores, Jussara Trindade e Liko Turle escrevem sobre isso.

Se ser atriz é uma coisa assim, digamos...“moderninha” para os machistas de plantão, imagina ser atriz no espaço pouco protegido da rua! ela vê e ouve cada coisa que lhe dirigem... não é fácil o enfrentamento, o que acaba muitas vezes trazendo para mulher que atua na rua a justificada necessidade de se proteger, de alguma forma, dos possíveis ataques e ideológicos de um público ainda não acostumado a dividir igualitariamente esse espaço.(TURLE et al, 2010, p. 85)

Acredito que a rua sempre foi confortável para mim, pois identifico o público mais facilmente. O olho no olho se dá de forma muito rápida, o jogo que a rua estabelece é algo que gosto de experienciar. Quando falo confortável não quero dizer com isso que é fácil para uma mulher fazer teatro de rua, principalmente quando eu era uma mulher mais jovem, posso dizer que eram recorrentes os galanteios, como se eu tivesse ali na rua à disposição para ser galanteada.

O “engraçado” é que eu sempre pensei que essas investidas fossem normais, nunca questioneei isso, o desconforto me fazia mais grotesca para encarar esta realidade tranquilamente. Já com os homens na rua percebo que não precisavam ter mais esse assunto para lidar, bastava chegar, perceber o público, entender o respiro que a rua trazia.

O grupo de entrevistadas argumenta que o corpo carrega um discurso. O figurino e a maquiagem ajudam a transfigurar esses corpos, podendo inclusive parecer um homem. Estes mesmos adereços (cenário, o figurino, os acessórios) dão apoio ao trabalho da atriz e possibilitam a comunicação com a plateia.

Acredito que quando a gente transpassa esse binarismo homem/mulher na composição de figurino e maquiagem, estamos trazendo à tona um discurso necessário para tirar o corpo da mulher desse lugar da objetificação.

A entrevistada Nathalie Soller, pauta sobre isso nessa resposta: [...] “na rua a questão da exposição do corpo fica mais evidente. Isso pode ser ruim, pois o corpo da mulher já é mercantilizado de tantas formas, em anúncios de jornal, revistas, outdoors. Às vezes me parece que a objetificação exagerada de nossos corpos faz com que os homens tenham a sensação de que quando estamos na rua, em posição de visibilidade, fazendo uma cena, nossos corpos ainda estão a serviço deles”.

Desta forma, considero que as mulheres como atrizes no teatro de rua carregam um fardo um pouco maior que atrizes de teatro em espaços convencionais. A própria história mostra isso em diferentes períodos. Pois na rua é intensificado o risco para as mulheres.

Diante do grupo de entrevistadas e da literatura percebo que ser atriz de teatro de rua é romper barreiras, é avançar etapas, é desestabilizar as amarras sociais na qual a atriz é introjetada pela própria história. Talvez para uma atriz que está acostumada a representar nos palcos ou em espaços alternativos, onde de alguma forma o predial vai estabelecer o público que vai assistir tal peça, deva ser mais difícil lidar com as circunstâncias da rua, na sala de teatro, o espaço por si só, já é protegido e contido dentro de códigos e regras de comportamento bem claras. Já a rua tudo pode acontecer, sem regras pré-estabelecidas, são muitas as incertezas.

Compreendo também que o estigma da mulher atriz, tem muito a ver com esse passado das atrizes subjugadas como meretrizes, estando na rua mostrando seus

corpos, dando gargalhadas, pois durante um certo período, isso era para mulheres que tinham “vida fácil”.

Percebo também se, por um prisma, existem todas essas dificuldades por outro, pode-se perceber uma força muito grande desta mulher atriz que tem a rua como instrumento para ampliar todas essas discussões, é na rua que ela vai se deparar com um público que foi lhe tirado a possibilidade das artes, é na rua que ela vai encontrar a dona Joana que está num casamento abusivo há mais de 40 anos, e se percebendo na história daquela mulher atriz, ela se percebe também numa outra perspectiva de vida. Uma mulher/amiga/atriz também desabafou para mim que criou coragem para se divorciar do marido abusador depois de ter assistido o espetáculo “Julia” do Cirquinho do Revirado. Isso é de uma importância gigantesca para mim. Criar possibilidades de encorajar mulheres a não repetirem padrões das nossas mães e/ou avós que se enclausuraram numa vida em relacionamentos abusivos.

3.4 MULHER/EXPECTADORA E A IDENTIFICAÇÃO COM A ATRIZ

Quando Ehud morreu, morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d'água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas (SD, p. 19). Convém que sejam dois peixes de papel porque se recorto apenas um ele se desfaz mais depressa, já notei, será possível que até as coisas precisem de seu duplo? mais depressa no fosso se sozinhas? (HILST, 1982, p.81) ⁵

Questionei ao grupo de entrevistadas como elas vislumbravam a possibilidade de uma atriz promover reflexões para outras mulheres que estão como espectadoras. Elas consideram que o discurso feminista é necessário e a cena é espaço de fala, por isso se faz necessário a expressão das nossas verdades, do nosso mundo real de mulher.

Clarice Steil Siewert, uma das entrevistadas diz que:[...] “Se o teatro é nossa forma de expressão, que possamos expressar nossos medos, anseios, diferenças

⁵ HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. Companhia das Letras, 1982.

como mulheres que vivem neste tempo atual. Tenho tido lindas experiências com o grupo de Teatro Playback formado somente por mulheres/mães, em que levantamos a questão da maternidade como algo social. Também montei o espetáculo Mãe-Criada, onde percorro uma pesquisa acerca de maternidades (minha e de outras mulheres)". [...]

Acredito que a força desses movimentos de expressão onde mulheres estão criando espaços de falas e de escutas umas com as outras expondo as entranhas de uma sociedade que já não cabe mais, seja uma luta diária nas construções dos nossos saberes.

A entrevistada Maria Brígida de Miranda, traz uma situação bem interessante que eu ainda não tinha me dado conta, ela fala que: [...] "você pode ser facilmente atacada por tentar criar outras narrativas, outras estruturas. E esse ataque é muitas vezes feito pelos nossos pares, os críticos locais que podem simplesmente considerar a peça ruim pois ela não segue o que o patriarcado tem como narrativa. As atrizes ficam presas nesta teia" [...].

De fato, um teatro que abarque questões feministas vai mexer dentro das próprias estruturas do fazer artístico, pessoas que aparentemente se diz bem informado as questões do mundo. Neste artigo que nasceu a partir do XVI Encontro Regional de História na Anpuh-Rio, destaco um trecho que a autora Mirela Marin Morgante (2014) fala sobre o patriarcado, tema do encontro.

O patriarcado enquanto um sistema de dominação dos homens sobre as mulheres permite visualizar que a dominação não está presente somente na esfera familiar, tampouco apenas no âmbito trabalhista, ou na mídia ou na política. O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, incutido no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais. (MORGANTE et al, 2014, p.03).

O teatro não está imune a esta categoria social, pois ainda se vejo muitas companhias montando na contemporaneidade espetáculos que evidenciam essa estrutura do patriarcado.

Pois bem, se o teatro é o lugar de mostrar, de denunciar, de provocar debates, cabe aos coletivos, que não se curvam ao mercado financiado por essa dinâmica social, proporcionar essas mudanças. Se no teatro este lugar é possível, no teatro de rua isso ganha um teor muito mais inflamado.

Então se uma atriz pode trazer reflexões acerca destas posturas conservadoras, totalitárias e imbuídas de valores morais, imaginem para mulheres espectadoras na rua. A amplitude é muito maior. A potencialidade de ver uma mulher/atriz levantando questões em um espaço transitório como é a rua. Sobre esta temática, os estudos de André Carreira, parafraseando Patrice Pavis, indicam que:

O teatro de rua é um teatro cuja vontade de abandonar o recinto teatral responde ao desejo de levar o teatro a um público que geralmente não assiste a este tipo de espetáculo, produzir um impacto sociopolítico direto e enlaçar interpretação cultural e manifestação social (1980:477). Em 1991, Carlos Riso Patrón, desde sua experiência como diretor do Grupo Teatral Dorrego de Buenos Aires, afirmava que o essencial no teatro de rua é a aproximação às pessoas comuns da rua, que este teatro é aquele que busca um público perdido, que busca uma comunicação com as faixas da população que não tem acesso ao teatro. (CARREIRA, 2005, p. 23)

A rua é um bom lugar para quebras de paradigmas, pensando nisso a possibilidade de fazer com que alguns conceitos vistos antes como normativos também possam ser (re)apresentados para este público espectador, que é pego de surpresa de alguma forma, e é capturado para dentro do espetáculo apresentado, este lugar do maravilhamento pode ser o primeiro passo para que algum padrão seja quebrado ou pelo menos reconsiderado.

A/O transeunte sempre joga com o duplo papel de observador/a e partícipe. Sendo assim, quando é convidado/a a compactuar com alguma situação que seja vista como preconceituosa ou segregadora e ele/ela se vê participando disso também, no mínimo um estranhamento acontecerá.

No caso da personagem Inês, posso ver bem essa reação da plateia tomando partido por ela, possibilitando algo libertador para aquela mulher compactuando de alguma forma com mudanças no comportamento. Isso é perceptível, quando em alguns momentos Isaías (parceiro de cena) invade sua privacidade, se coloca como seu dono, e a plateia já toma uma posição. Ou então do momento onde Inês esconde o noivo escolhido da plateia, jogando o casaco dela em cima dele. O expectador que foi escolhido para esta cena sempre compra o jogo, fazendo valer sua performance de partícipe.

Na rua não é só o ator ou a atriz que atua, a plateia se vê no olhar do outro que assiste ao espetáculo também, dividindo este mesmo momento, é aí que a/o expectador/a, de certa forma, coloca uma máscara também para não revelar sua verdadeira identidade.

No momento da cena, a/o expectador/a também busca ter uma postura. Percebo que de uns tempos para cá a postura das mulheres na plateia assistindo o espetáculo Amor por Anexins, onde eu represento a Inês, diante algumas falas de Isaías, olhares, e desconfortos na plateia acontecem, visto que elas percebem na figura da outra mulher o desconforto de possível fala textual que remeta a alguma imposição machista do texto.

Estamos num momento que é necessário marcar posicionamento, então supostamente a mulher que está embebida de informações acerca das pautas feministas também irá se posicionar neste olhar da outra na plateia. Elas se reconhecem no olhar da outra.

O grupo de entrevistadas expressa ainda que o corpo feminino em cena já traz uma força de expressão por si só, já é capaz de despertar reflexões em mulheres expectadoras. Nathalie Soller numa das respostas diz:[...] “Vislumbro e acredito que a arte por si só tem o potencial de promover reflexões. Meu corpo em cena já carrega um discurso. O fato de eu poder aparecer e poder exercer determinada ação para determinado público já representa algo. O fato de eu ser mulher também. Significa que eu, mulher, tenho direito a aparecer e compartilhar um discurso. Nesse sentido, creio que seja possível que as mulheres da plateia se projetem de alguma forma em mim, se enxerguem nas situações de cena enquanto mulheres como eu, reflitam sobre o espetáculo a partir dessa identificação e se sintam, de alguma forma, representadas. [...] É bonito pensar nessa gira de mulheres, proporcionando novas perspectivas de vida para outras mulheres”

Já a entrevistada Edilene Rodriguez respondendo às questões fala sobre essa força: [...] “Pois uma mulher comum ao se vê em cena, na história contada/vivida por determinada personagem feminina é afetada” [...]

Nestas falas fico pensando o quanto revolucionário é esse ofício da atriz. E como tem relevância na vida das pessoas. Penso que este corpo feminino em cena traz reflexão para outras mulheres na plateia. Como dizem as autoras Silva e Carmona (2015), sobre os estudos de Foucault, os corpos já têm um discurso por si só, os gestos, a maneira de se relacionar diz respeito ao discurso.

O discurso não deve ser assumido como conjunto das coisas que se diz, nem como maneiras de dizê-las. Ele está outro tanto no não dito, ou no sinalizado por gestos, atitudes, modos de ser, esquemas de comportamento, deslocamentos espaciais. O discurso é o conjunto das significações coercivas e constrangedoras que

perpassam as relações sociais (FOUCAULT, 1976, apud COURTINE, 2013, p.26). [...] [é importante a] compreensão de que o discurso está, para além do dito, no que não foi dito, no que foi gesticulado, nas ações e comportamentos e nos deslocamentos espaciais (SILVA et al, 2016, p.04)

Pensando nisso, e trazendo o meu objetivo dessa pesquisa que é a personagem Inês, e o que ela provoca nas mulheres da plateia no aspecto do discurso das relações de gênero, penso que a montagem de Cirquinho do Revirado pode sim, ter alterado o teor do texto, ainda que os atores deem o texto na integra.

Um exemplo muito explicito é quando no texto Isaías canta para Inês, isto acontece anterior a fala de que vai pedi-la em casamento. Enquanto a música segue, propondo o autor que ele a convença do sim. A Inês que eu represento não fica escutando passivamente... a música vira pano de fundo perante uma performance desta personagem que já está nas alturas em pernas de pau, com figurino deslumbrante de veludo molhado, com desenho da época (século XIX) e ainda fazendo uma dança de provocação usando cinismo, sensualidade, e mostrando que ela dita as regras. Abaixo transcrevo parte desta música:

Canto
 [...]Hei sido um gato-sapato;
 Preciso do casamento!
 O maldito celibato
 Não é viver, é tormento.
 Quero honesta rapariga
 Entre as belas procurar,
 Muito embora o mundo diga:
 Quem já andou não tem pra andar...
 A existência de casado
 Talvez venturas me traga,
 Se diz verdade o ditado:
 Amor com amor se paga.
 Se eu for constante e fervente,
 Ela tudo isso será;
 Se eu amá-la eternamente,
 Ela também me amará!
 Eu escravo e a esposa escrava,
 Viveremos sem desgosto;
 Uma mão a outra lava
 E ambas lavam o rosto!...
 (AZEVEDO, 2017)

A performance da atriz/ personagem neste caso é o próprio discurso, e quando é assistido por outras mulheres na rua, provoca nelas uma satisfação de ver essa mulher se libertando, provoca reflexões sobre o lugar da mulher na sociedade, a personagem propõe representatividade da mulher além do seu tempo (ano de 1870) quando o texto foi escrito.

Não nego que estou num lugar bastante confortável representando Inês, uma mulher branca dentro de padrões pré-estabelecidos, mesmo que na nossa montagem ela fuja do padrão da montagem original, ainda assim ela segue uma normatividade.

O grupo de entrevistadas ressalta ainda que para trazer reflexões para mulheres espectadoras é preciso que corpos femininos (corpos diversos) possam ocupar esse lugar de visibilidade, - como as mulheres trans, negras, gordas e tantas outras - de modo que a identificação das mulheres da plateia possa ocorrer em âmbitos diversos.

Sobre essa (in)visibilidade, a autora Geovana Quinalha Oliveira (2020), faz uma análise (resenha) dos escritos de Gabrielle Bittelbrun em seu livro intitulado “Cores e contornos: gênero e raça em revistas do século XXI”.

[...] a autora evidencia o modo como as ausências e as presenças de corpos dissidentes são manipulados em algumas revistas brasileiras, conhecidas por se enquadrarem no hall de magazines femininos, considerando público-alvo[...] Aqui, nomeio como dissidência todos os corpos de mulheres que não se adequam ao difundido padrão eurocêntrico: branca, magra, jovem, heterossexual. Muito além de uma simples constatação do lugar/não-lugar das mulheres dissidentes – leia-se mulheres negras, indígenas, gordas, homossexuais, bissexuais, cis, trans – [...] o livro de Bittelbrun revela, entre outros fatores, a falta e a existência enquanto elementos recorrentes no campo das representações de produção do simbólico na sociedade e, por extensão, o silenciamento e a hierarquização de algumas mulheres em relação a outras. A autora reconhece que investigar presenças consiste, necessariamente, em um estudo das ausências (OLIVEIRA, 2020, p.01-04)

Quando a autora desse livro propõe que para investigar presenças, precisa necessariamente um estudo das ausências fico pensando o quanto nós artistas, de certa forma, estamos envolvidos nestas questões? O quanto estamos possibilitando a existência dessas ausências? O quanto a gente, de certa forma, reproduz o que a mídia televisiva, a indústria filmística estabelecem como normal?

Os/as artistas deveriam ser necessariamente seres pensadores e formadores de reflexões. Defendendo o teatro, e especialmente o teatro de rua, penso que uma galera muito bacana tem pensado novas narrativas, muita gente tentando incluir estes corpos que até então estavam fora desses espaços de protagonismos.

A cena contemporânea tem colocado essas questões em pautas dando visibilidade para essas mulheres universais. O grupo de entrevistadas ainda trouxe questão da sexualização exagerada do corpo feminino dentro do mundo artístico. Destacam que as piadas misóginas ainda são trazidas a cena.

A entrevistada Maria Brígida de Miranda, responde sobre essas questões de identificações: [...] “Meio de comunicação de massa reforçam estereótipos. Qual a responsabilidade dos artistas envolvidos com a comunicação de massa? Muitos artistas ganham muito dinheiro com a indústria do entretenimento. Na comunicação de massa estão as pessoas com o “soft power” (poder suave), afetando emocionalmente a população. Na infância os desenhos animados colaboram para os estereótipos. O cinema e a televisão estabelecem estruturas imaginativas e mitos, especialmente para as crianças. E este contexto dificulta fazer teatro. Nossa forma de sentir aprendemos pela imagem fílmica. Essa que fortalece o patriarcado. Vejo mais homens que mulheres e quando vê ainda é um lugar de submissão. Ainda servem a piadas preconceituosas. Há uma exploração do corpo feminino, mercantilizados por meios de comunicação de massa”. [...]

Enquanto nos meios de comunicação de massa são reforçados estereótipos vendáveis, o teatro tem a missão de ser antídoto dessa loucura toda de massificação.

O grupo de entrevistadas responde também, que a arte é sempre ideológica e ela infiltra no coração de pessoas desde a mais tenra idade. Consideram que o teatro é mágico, e quando acontece influencia, pois a arte é viva e dinâmica. Existe uma fala importante da entrevistada Edilene Rodriguez quando ela diz: [...] “É importante promover debates e reflexões acerca desse tema e mais importante ainda é possibilitar que mulheres comuns possam se ver em cena, possam perceber através do estranhamento, sua história sendo contada em um espetáculo. Por isso, é importante que mais atrizes falem a partir do seu lugar de mulher e evidencie essas experiências artísticas sob diferentes óticas e modelos de ação”. [...]

Com certeza o teatro e mais ainda o teatro de rua, são os lugares dessas relações serem repensadas, o teatro toca de pouco em pouco. Como diz meu amado-companheiro de vida, de aventuras e errâncias teatrais, Reveraldo Joaquim, “nossa revolução é micro celular!”.

O teatro tem a missão de violar essas normatividades. O teatro de rua na performance tanto dos corpos em cena quanto dos corpos /partícipes, fazendo o jogo da rua é o lugar de mostrar que a sociedade se faz de multiplicidades, de diversidades, de gente de tudo que é tipo, de ideais, vontades, sonhos, ideologias diversas.

Entendo este lugar de promover reflexões, é que tenho pensado cada vez mais que não bastam nossas vontades artísticas, cada vez mais penso em missão. Missão de promover debates, mudanças e desalojamentos de ideias cristalizadas.

Desta forma, considero que existem possibilidades reais de uma atriz promover reflexões para outras mulheres que estão como espectadoras, pois compreendo que a plateia é parte integrante da cena no teatro de rua. Compreendo ainda que não é fácil construir outras narrativas para romper a invisibilidade da mulher, tendo em vista que ainda impera o patriarcado, mas os movimentos de resistência para as pautas feministas são muito presentes.

3.5 AUSÊNCIA: COMO RECONHECÊ-LA

*Quando minha mãe posou
para este que foi seu único retrato,
mal consentiu em ter as têmporas curvas.
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
que uma doutrina dura fez contido.
A boca é conspícua,
mas as orelhas se mostram.
O vestido é preto e fechado.
O temor de Deus circunda seu semblante,
como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.
Seria um retrato triste
se não visse em seus olhos um jardim.
Não daqui. Mas jardim.
(Adélia Prado)⁶*

A construção de uma artista perpassa as concepções teóricas, as leituras de mundo, as construções de valores e os laços construídos. Questionei ao grupo de entrevistadas como elas percebiam a presença da mulher na história do teatro e nas dramaturgias como um referencial para a construção de outras mulheres atrizes.

Nos aspectos da presença da mulher na história do teatro, o grupo de entrevistadas considera que as mulheres sempre fizeram teatro, com ou sem a permissão dos homens. Relatam que as pesquisas insistem em dizer que não havia mulheres no teatro grego, por exemplo, mas já existem leituras que provam o contrário.

⁶ PRADO, Adélia. **O coração disparado**. Editora Nova Fronteira, 1977.

A autora Joice Aglaé Brondani (2018), uma das pesquisadoras sobre mulheres na história do teatro, diz que as mulheres chegaram no movimento teatral pela comicidade.

A revolução da Mulher começou pelo riso! As atrizes iniciaram sua carreira desestruturando as configurações sociais patriarcais, criando um outro lugar para a mulher, cuja categoria não existia. Durante muito tempo a sociedade tentou colocar este outro lugar como sendo igual ao de prostituta - quero deixar claro que não se tem a intenção de desvalorizar a prostituta, pois não se compartilha da visão machista desta profissão, aqui está sendo trazido o fato de que a sociedade falsa moralista desmoraliza a profissão da prostituta e se empenhou, também, para desmoralizar a primeira profissão legalizada da mulher [atriz – 1964 (TESSARI, 1981; BRONDANI, 2016), tentando impedir sua ascensão social e profissional do palco/atriz/cômica. (BRONDANI, 2018, p.03)

Veja bem, tive que mergulhar numa pesquisa como essa para ter informações super importantes, como por exemplo essa citação acima, que Joice Aglaé nos traz, não nos chega à história das mulheres no teatro. E saber que elas chegaram pelo riso, isso tem uma força tão potente, que se faz necessário essa informação chegar para mais gente.

Uma das entrevistadas, Norma Ribeiro, considerando a sua formação acadêmica e profissional, destaca a presença da mulher na dramaturgia dos clássicos, ela diz que: [...] “Desde a Grécia Antiga, início do teatro ocidental, sempre existiram peças de teatro com protagonistas femininas (com atores homens interpretando personagens mulheres), como Cassandra, Electra e Medeia. A presença da mulher era forte, pois a dramaturgia grega quase sempre a colocava em destaque. [...] Depois de um hiato no teatro, ele volta com força no século XVI. Por exemplo, na Inglaterra, com Shakespeare (ainda com homens interpretando mulheres em cena). Aqui não é lugar para se ater à cronologia e à história do desenrolar do teatro, e sim para ver diversos exemplos que a dramaturgia nos dá de possibilidades de referência como foco para a mulher com inspiração a atriz. [...] Também vamos ter referências de grandes personagens femininas nas dramaturgias espanhola, inglesa, italiana, etc. [...] Essas fases [do teatro] estão inseridas no tempo e no espaço. E vão corresponder às mudanças de contexto na sociedade”. [...]

Muito Interessante a Norma trazer esta referência das mulheres nas dramaturgias. Essas mulheres em geral foram escritas por homens, a não ser que foi escondida a autoria de mulheres, mas não há relatos de mulheres escritoras na Grécia, por exemplo.

Outro fato, é que nesses tempos a mulher não pertencia a polis, ela era pertencente a um dono, ou o pai ou o marido, então essas mulheres não foram criadas por mulheres e nem representadas por elas, concluo com isso que essas mulheres poderiam ser divindades, mas nunca mulheres reais. Porque essas mulheres nunca tiveram corpos.

No que diz respeito a referência de outras mulheres para a formação das atrizes, as entrevistadas em geral, dizem que as referências acadêmicas são homens e expressam que conhecem pouco sobre trabalho de mulheres no teatro.

Nathalie Soller como entrevistada diz: [...] “Se pensarmos ao longo da história teatral, confesso que conheço pouco sobre o trabalho de mulheres no teatro. Os célebres do teatro quase sempre são homens e as narrativas femininas são pouco conhecidas. Ao menos foi esse o conhecimento que chegou até mim dentro da Universidade”. [...]

É fato que existe um esforço em nos (in)visibilizar, Clarice Steil Siewert também responde dentro dessa lógica: [...] “Em minha trajetória de pesquisa, é fácil perceber como estudamos muito mais homens. Nossa formação como atrizes, em sua maioria, também é feita através de um olhar masculino, visto que ainda preponderam os diretores homens. Acho que isso vem mudando bastante, mas eu vejo poucas referências na minha formação”.

Tive muitos aprendizados nestes três anos de curso de Bacharelado em Teatro. Sou grata a um novo olhar sobre algumas questões, bem como a vontade de pesquisar, além do que eu já pesquisava com meu corpo, no meu espaço de grupo junto aos meus pares. Porém neste sentido das referências que temos de mulheres na história do teatro nos chega pouca informação. Estudamos muitos homens e pouquíssimas mulheres. Falamos do corpo do “Ator em cena”, pouco se fala do “Corpo da Atriz” e vejo que minhas amigas, colegas entrevistadas falam a mesma coisa.

O grupo de entrevistadas conta que estabeleceram contatos com mulheres do teatro por conta de seus estudos acerca do feminismo. Edilene Rodriguez fala de epistemicídio de autorias femininas: [...] “É claro, tive contato com algumas poetizas/autoras como Clarice Lispector e Maria Clara Machado, mas em geral, os homens estavam mais próximos, até porque o epistemicídio de autorias femininas na academia perpassa a literatura, o cinema, o teatro e enfim, as artes de maneira geral”.

A pesquisadora Barbara Figueiredo Souto, na sua dissertação escreve que no ano de 1875, havia mulheres escrevendo em jornais periódicos, assuntos acerca das pautas feministas, como independência econômica e inserção nos estudos. As mulheres Francisca Senhorinha da Motta Diniz e Josephina Alvarez de Azevedo eram as proprietárias deste jornal. Bem se vê que o epistemicídio perpassa as artes.

[...]O Sexo Feminino (1875-1877), A Família (1889-1897) e O Quinze de Novembro do Sexo Feminino (1890-1896). Com O Sexo Feminino, de Francisca S. da M. Diniz que também era proprietária do Quinze de novembro, ocorreu uma mudança de alvo. Desta vez, os textos esclareciam às mulheres sobre sua condição na sociedade e seu potencial e ainda defendiam “a idéia essencial de que a dependência econômica determinava a subjugação feminina e de que uma educação melhor poderia ajudar a elevar o status da mulher” (HAHNER, 1981, p. 55). As mulheres participavam mandando artigos sem se identificarem. No Jornal das Senhoras, grande parte dos textos era anônima. Mesmo quando os artigos passaram a ser assinados, o uso de pseudônimos ou iniciais foi maioria entre as autoras. A escritora Virginia Woolf comentou em uma palestra um grupo feminista que a timidez e falta de segurança das mulheres na literatura era o resultado da formação recebida ao longo de toda a vida cujo objetivo era se tornar um “anjo da casa”, entidade de castidade e benevolência com os homens reconhecendo sua inferioridade e complacência como mulher (MORAIS, 2002, p. 70-71).

É incrível como ainda chega para nós essas informações de que esconderam tantas escritoras e tantas formas de pensar do feminino para nossos meninos também, a falta não se faz só de mulher para mulher, é necessário que homens também saibam que mulheres sempre foram pensadoras e formadoras de pensamento.

Recentemente assisti um filme sobre a construção do livro Frankenstein, e o mote maior do filme é a história da mulher que escreveu. Mary Shelley, no dia primeiro de janeiro de 1818, ela fez sua primeira edição, porém teve que usar um codinome pois a editora não aceitaria uma mulher autora. No meu imaginário criativo nunca imaginei que tivesse sido uma mulher.

O grupo das entrevistadas consideram que hoje existe uma transformação que está sendo protagonizada por mulheres que rompem paradigmas, e que não cabe mais mulheres representando papéis que subjugam outras mulheres.

A entrevistada Raquel diz que: “Acredito no teatro como um lugar para experienciar estas transformações, pois, o palco é o lugar da liberdade de criação e se queremos um mundo melhor a cena deve reverberar este pensamento libertador”.

O teatro não precisa ser o tempo todo militante, muito menos panfletário, ele pode ser inclusive transformador com um trabalho muito bom de uma atriz em cena que em nenhum momento falou sobre direitos de mulheres, conceitos feministas ou

insurgências. Eu posso, simplesmente, transportar o expectador para o mundo do fantástico, do fabuloso, do dramático, perfeito, é bom, é importante, se faz necessário. O que está em curso neste trabalho de pesquisa é um momento onde surge a necessidade de se falar sobre essas pautas nos palcos, nas ruas, nas performances, mas uma coisa não exclui a outra.

Maria Brígida de Miranda, numa das respostas à esta pesquisa relata que as relações pessoais, trabalhistas e emocionais no teatro acontecem como em outras profissões, reproduzindo a lógica do patriarcado. No teatro, segundo ela, temos a “cegueira de gênero”, pois no teatro se pensam como neutros e neutras.

O que acredito que para uma mulher principalmente, esse “neutra” não existe, difícil conseguir um corpo neutro da mulher, piora quando é mulher trans, mulher indigenista, gorda, esses “corpos” não são neutros, eles trazem uma marca fortíssima de longe tempos, e por isso não se pode pensar como neutros e neutras.

Desta forma, a (in)visibilidade da mulher ainda é uma realidade no teatro, e se torna ainda maior quando observo fora do palco, na direção, da escrita, no som, na iluminação, nas outras áreas. E isso também influencia diretamente a formação das pessoas para o teatro: homens e mulheres, reproduzindo a lógica machista e patriarcal.

3.6 NO TEATRO DE RUA A PERSONAGEM SE SUBMETE AS “TRANSFORMAÇÕES DO MUNDO”

Como artista fiz a minha participação política dentro do meu ofício com “ATRIZ” fora de filiação partidária, pois compreendo que o “palco” é, definitivamente, o espaço mais livre que o homem jamais criou.
(Fernanda Montenegro⁷)

O espetáculo Amor por Anexins foi escrito por Arthur Azevedo no ano de 1870 e considerando este texto sob a perspectiva do teatro feminista, perguntei as entrevistadas como elas descreveriam a personagem Inês, interpretada por Yonara Marques, no Cirquinho do Revirado.

⁷ MONTENEGRO, Fernanda. [Carta a José Aparecido de Oliveira, mai. 1985]. In: BARBOSA, Neusa. Fernanda Montenegro: a defesa do mistério. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 194-197.

Percebo que nas respostas as entrevistadas diferenciam a Inês, personagem escrita por Arthur Azevedo no ano de 1870, e a Inês interpretada pela atriz Yonara Marques.

E percebo também que o fato de as entrevistadas terem assistido o espetáculo Amor por Anexins há bastante tempo também diferenciou as respostas, além disso, o fato de a entrevistada Norma ter participado da construção da personagem Inês da atriz Yonara Marques, sua resposta ficou mais próxima da personagem.

O grupo de entrevistadas descrevem que Inês escrita por Arthur Azevedo é uma mulher viúva há época, não pode trabalhar fora, sofre com a ausência de renda e luta para ser “bem vista” pela sociedade. Expressam que Inês enxerga o casamento e a felicidade de forma pragmática, sofreu abandono e existe carinho por Isaías.

As respostas indicam a manutenção da lógica patriarcal, que data de muito longe. A questão do lugar da mulher na sociedade, é defasada do homem em vários períodos da história.

Em meados do século XIII, Tomas de Aquino, (1225-1274) santo e doutor da Igreja, desenvolve seu pensamento sobre a mulher como uma deficiência da natureza, reforçando a visão teológica de que a mulher foi criada a partir do homem, portanto por natureza própria, de menor valor e dignidade que o homem.(RUCQUOI, 1978, n. p.) [...] Dizem que Na idade Média não se concebe a ordem sem hierarquia. A construção do masculino/feminino respeita esta noção e se esforça em articular entre eles dois princípios da polaridade e da superposição hierarquizada, quer dizer, uma classificação binária e horizontal, fundamentada na oposição, e uma interdependência vertical entre categorias. Desta difícil combinação resulta uma imagem negativa e inferior do feminino na sua relação com o masculino. [...] A exegese das Escrituras propôs várias versões dessas construções teóricas. [...] A Criação que colocou, para a teologia medieval, os princípios de uma natureza feminina segunda e inferior, e, portanto, subordinada (KLAPISCH-ZUBER, 2006, p 10)

No olhar do grupo de entrevistadas o fato de Inês ser tachada como “interesseira” é uma forma de sobrevivência e de manter algum tipo de controle pela sua própria vida, pois o casamento era um plano de vida, e este fato segundo elas é o que mais distancia a identificação de mulheres mais contemporâneas.

Neste sentido, a fala da entrevistada Nathalie Soller é elucidativa: [...] “Talvez essa Inês ainda seja muito permissiva em alguns comportamentos em relação ao Isaías, pois este poderia utilizar-se de artimanhas mais nobres para fazer seu cortejo. Isaías vence pelo cansaço, mas ao mesmo tempo ele também extrapola limites. Como o momento em que ele entra na casa dela sem permissão, hoje em dia isso seria

considerado um ato abusivo. Ao final Inês acaba se casando com esse homem, muito mais por frustração e desencontros do destino do que por vontade própria”. [...]

O casamento era a única forma de uma mulher ter uma identidade social naquela época. A Inês quer isso, quer estar inserida, porém, ela não é tão fácil assim, pelo menos para época. Ela não aceita um pedido de casamento tão facilmente e está sempre no comando lhe conferindo a condição que é necessário para o “sim” acontecer. Mesmo tendo uma dramaturgia que traz escancarado algumas intervenções de Isaías machistas e abusivas, Inês está sempre no comando. Tirando a questão da necessidade do casamento, situação promissora para a mulher na época. Inês subverte a ordem das coisas. Acredito que na nossa montagem, e mais propriamente na personagem que dou vida, essa força dela aumente, com as pernas de pau, com um figurino estonteante, uma maneira de pôr o corpo com presença e sem fricotes.

A entrevistada Maria Brígida de Miranda traz essa reflexão: [...] “ Eu acho que é mais produtivo estudar uma peça feminista e apontar quais as estratégias usadas pela dramaturga para difundir a ideia de equidade de gênero do que trabalhar uma peça que segue uma estrutura patriarcal e tentar subvertê-la.[...] é muito complicado esperar que a platéia entenda que a montagem está tentando criticar o patriarcado.[...] É difícil mesmo, mas acredito que pelo aspecto da linguagem da rua e da brincadeira que se propõe a Inês do Cirquinho ainda consiga levantar questões.

Já a entrevistada Nathalie Soller quando se refere a Inês que eu interpreto ela diz: [...] “Ao final Inês acaba se casando com esse homem, muito mais por frustração e desencontros do destino do que por vontade própria. Triste sina para pobre Inês? Falar da Inês do Cirquinho do Revirado é falar também de Isaías e também de Arthur Azevedo e de 1870. Creio que não é possível desvincular a personagem da dramaturgia e dos conflitos que a envolvem.” [...]

Outras entrevistadas consideram a Inês que eu interpreto como uma mulher forte, virtuosa e que traz para a cena a experiência da mulher vivida. Além disso, mostra para outras mulheres como é possível reinventar o olhar para a mulher no mundo.

A entrevistada Norma Ribeiro traz um olhar mais encorajador, relata: [...] “A Yonara como atriz é sensível. Admiro sua coragem, tenacidade e talento. Esposa, mãe atriz e empresária. E consegue superar tudo isso. Perdão! Esqueci as pernas de

pau, nas alturas e sempre se equilibrando. Sou suspeita para falar do seu figurino, que tem uma cor forte, uma forma do final do século XIX. E você a usa com maestria. Você veste o figurino muito bem. E ele não é tão fácil de carregar. Coloquei como adereço uma sombrinha de plástico transparente” [...].

Importante falar de coragem, mas só reflito sobre isso quando leio a resposta de Norma, e acredito que ela possa estar certa. Acho que sou corajosa e destemida, mas não é pelo fato de eu subir em pernas-de-pau, tampouco por estar representando na rua. Não que queira diminuir o esforço aqui dedicado muito menos minimizar as dores e os louvores, mas a coragem a que vou me referir será no fato de dar continuidade. Não planejamos ter uma peça no nosso repertório por vinte anos, os anos foram passando, simplesmente, e quando vimos lá se foram os vinte.

Então a coragem a que me refiro está no esforço de existirmos enquanto grupo. Coragem de aceitar da onde começou toda nossa história. Coragem de não negar essa história, que começa numa estrutura familiar, e por conta disso, na época foi natural montar um texto onde tinha um casal em cena, uma estrutura onde poderíamos comprar um jogo bom com plateia, uma pesquisa de atuação, figurino, maquiagem, caracterização que nos rendeu nesses anos todos, muitos prêmios.



Caracterização da atriz Yonara para a personagem Inês-2001 Fonte: Acervo pessoal (2020)

Nestes vinte anos, no mínimo mais dez montagens foram criadas e por sermos um grupo de repertório encaixotar um trabalho tão elaborado como esse, seria perder a oportunidade de ter mais uma peça para oferecer em feiras, mostras, escolas. Então essa coragem se faz maior, pois não somos mais o mesmo casal também, então este casal em cena pode ter coragem de brincar com a dramaturgia e ressignificá-la. Contextualiza-la. E acredito que esta pesquisa tenha me mostrado bastante neste aspecto.

Quando a entrevistada Brígida reflete sobre como é difícil subverter uma peça que foi escrita numa estrutura patriarcal, eu compreendo e concordo, é difícil e se fosse hoje, no contexto em que vivo, não seria esse texto que eu escolheria. Inclusive, trago o exemplo de uma montagem que partiu de minhas vontades, a pesquisa era minha, fui ouvida pelo grupo, e conseguimos verba para montá-la, foi a peça “Julia” (2011), quando já existia há dez anos a Inês de Amor Por Anexins do Cirquinho do Revirado.

Mas penso que além da coragem a que me referi no parágrafo acima, esbarro numa outra história: estou certa de que o meu movimento por si só, já comunica as pautas feministas.

Quando faço teatro de rua, a personagem se submete às transformações do mundo. A personagem na rua está a serviço da atriz, e não mais a atriz a serviço da construção dessa personagem. E se o mundo está em transformação, reivindicando um lugar melhor de ser mulher, esta personagem se modula a este momento porque eu e meu corpo também se transformaram nessa trajetória.

Por outro lado este corpo enquanto propriedade minha, muitas vezes teve que ir pra rua, subir em pernas de pau, gerar risos, cantar, fazer peripécias e estrepolias com figurino pesado num sol a pino com fortíssimas cólicas menstruais, ou ainda num determinado momento ao longo dessa trajetória, embarco numa circulação com quarenta dias de um parto cesáreo, com a bebê pequena, o leite vazando no peito, molhando o figurino.



A atriz Yonara caracterizada de Inês amamentando Marcella-2005 Fone: acervo pessoal (2020)

Uma fazedora de teatro de rua não pode se dar ao luxo de cancelar um trabalho, ou reivindicar direito de licença maternidade, pois seria perder oportunidade de entrar um cachê que mantém o “Grupo Vivo” e o Grupo sou eu também. Ser artista mulher, tem aspectos muito diferentes de ser um artista homem. O esforço é muito maior.

3.7 UM TEATRO QUE ACOLHA: UM TEATRO GENEROSO PARA TODOS OS CORPOS

*[...] A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
(Conceição Evaristo)⁸*

Pensando no teatro feminista como uma linguagem possível e concreta de fortalecer um espaço para a redução das opressões de gênero no teatro, e compreendendo que toda discussão política do teatro feminista perpassa o momento político onde está inserido, questionei as entrevistadas sobre quais as perspectivas vislumbravam para o teatro feminista no momento político atual.

O grupo de entrevistadas considera que o momento é importante para que o teatro feminista aconteça, pois, as mulheres estão mais articuladas para denúncias, existem muitos coletivos dentro e fora do teatro que se formaram a partir da necessidade de dar visibilidade à mulher.

A entrevistada Raquel Durigon, responde a pergunta dizendo: [...] “Acho que estamos em um momento muito lindo de transformação, talvez por isto, este momento também se revela com muitos conflitos, onde não se aceita mais o que nos oprime, vejo o teatro feminista como única opção em busca de um lugar mais igualitário” [...].

Nathalie Soller é a entrevistada que evidência em sua fala: [...] “Nossa sociedade evoluiu muito quanto aos debates sobre gênero e acredito que nos dias atuais deixamos de tolerar muitas coisas que antes não eram consideradas tão problemáticas. Dentro do meio artístico, cito a sexualização exagerada do corpo feminino ou piadas essencialmente misóginas trazidas à cena”. [...]

⁸ EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Nandyala, 2008.

Estes conflitos são necessários, nunca ouvi falar tanto de direitos das mulheres. Talvez nós mulheres não conheceríamos tanto desses conceitos, corpo/propriedade, misoginia, se continuassem escondidos ou camuflados. É importante falar disso. Sobre misoginia citada pela nossa entrevistada, Márcia Tiburi considera que:

[...] A misoginia está presente quando se associa as mulheres à loucura, a histeria, à natureza- como se houvesse uma predisposição que conferisse a elas uma inconfiabilidade natural originária. Essa inconfiabilidade mítica foi criada pelo próprio patriarcado para abalar a relação das mulheres entre si. Se as mulheres confiarem em si mesmas e umas nas outras, o sistema sustentado na diferença hierárquica entre homens e mulheres e na estúpida desconfiança sobre a potência das mulheres pode ruir. (TIBURI, 2018, p 39-40)

As entrevistadas destacam que o teatro feminista não ignora o contexto político e social, a entrevistada Nathalie Soller traz isso entre outras questões. [...] “Minha perspectiva otimista quanto ao futuro do teatro feminista não ignora o contexto político e social em que vivemos e que, na verdade, me parece bem pessimista. É certo que debates sobre gênero têm sido condenados pelo atual Governo, que apresenta abertamente um discurso misógino. Mas também acredito que a força de contra-ataque do movimento feminista é grande. Vide as manifestações #ELENÃO de 2018, que foram as maiores convocadas em oposição ao, na época, candidato à presidência Jair Bolsonaro. Certamente essa força reverbera no teatro e o teatro reverbera nesse movimento maior, pois um alimenta o outro”. [...]

Penso que quando uma opinião é escancarada para a sociedade, como foram sequenciadas várias opiniões do Presidente do Brasil em exercício, Jair Bolsonaro (sem partido) acerca das mulheres, deixando claro seu discurso misógino, abre-se uma oportunidade de contra-ataque necessário. Sabemos que sempre existiram estes pensamentos pairando em nossa sociedade, mas eram velados até então. Mas um líder nacionalista vindo a público, manifestando preconceitos e piadinhas misóginas, pulveriza a possibilidade de perpetuação dessa espécie de atitude e de posicionamento. Mais que necessário falarmos disso, e aí penso que o teatro de rua tem uma força gigantesca.

O teatro feminista, pode ser visto como uma das opções em busca de um lugar mais igualitário para as mulheres. Edilene Rodriguez responde sobre essa possibilidade dizendo que: [...] “Vejo o Teatro Feminista como uma ponte para a troca e a abertura de brechas para falar de assuntos urgentes e necessários, principalmente

no atual recorte político social e cultural em que vivemos onde uma mulher é assassinada a cada uma hora no Brasil. É urgente ressaltar nossa voz e mostrar aos homens o quanto ainda precisam aprender sobre a gente e sobre si mesmos. O Teatro Feminista deve ser político, deve ser transgressor e lutar por todas as mulheres, falar de todas as mulheres. A mulher trans, a indígena, a negra, a branca, a pobre, a rica, todas, todas as narrativas precisam estar em equilíbrio num processo de interseção desse teatro feminino, feito por mulheres para mulheres”. [...]

Percebo que a resistência aumenta consideravelmente, e as teorias feministas estão cada vez mais tomando lugares diversos da sociedade. Marcia Tiburi fala em seu livro “Feminismo em comum para todas, todes e todos”, que desmontar a máquina misógina patriarcal é como desativar um programa de pensamento que orienta nosso comportamento.

Meu avô espancador, vítima e repetidor do patriarcado, era mais um desses sacerdotes da misoginia que vemos por aí pregando em palavras e atos. A misoginia é o discurso de ódio especializado em construir uma imagem visual e verbal das mulheres como seres pertencentes ao campo negativo. [...] O patriarcado é também uma forma de poder. Ele é uma coisa uma geringonça feita de ideias prontas inquestionáveis, de certezas naturalizadas, de dogmas e de leis que não podem ser questionadas, de muita violência simbólica e física, de muito sofrimento e culpa administrados por pessoas que têm o interesse básico de manter seus privilégios de gênero, sexuais, de raça, de classe, de idade, de plasticidade. (TIBURI, 2018, p 39-40)

Neste contra ataques várias práticas estão acontecendo, o grupo de entrevistadas chama atenção para que as criações, as concepções estéticas, os discursos, as narrativas possam assegurar que não caíram majoritariamente sobre os homens. É urgente que a mulher fale DELA, fale sobre si.

O feminismo é o contradispositivo, uma espécie de agulha que fura essa bolha.[...]O patriarcado é um verdadeiro esquematismo de entendimento, um pensamento pronto, que nos é dado para que pensemos e orientemos a nossa ação de um determinado modo, sempre na direção do favorecimento dos homens brancos e de tudo que sustenta seu poder. [...] homem branco: sujeito do privilégio da figura autoritária alicerçada no acobertamento das relações que envolvem os aspectos de gênero, raça, sexo, classe, idade e corporeidade (TIBURI, 2018, p 40-41).

Para rebater a onda conservadora, que está aumentando cada vez mais, é importante que essas pautas apareçam, dizem nossas entrevistadas.

Os cursos de teatro dentro das academias também têm responsabilidades acerca deste assunto. Trago aqui um artigo de Maria Brígida de Miranda (2019),

professora da UDESC, que também foi uma das entrevistadas nesta pesquisa, que faz um breve apanhado de experiências dela ao criar e ministrar por três anos (2017, 2018 e 2019) um curso introdutório sobre "Teatro Feminista" para as turmas dos cursos de Mestrado e Doutorado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na cidade de Florianópolis-SC.

O desafio de fazer um estudo sobre o teatro feminista constitui-se em um esforço de memória, um empenho em desvelar nomes que foram apagados, ler obras que ficaram trancadas em gavetas ou livros que foram proibidos e encenar peças que não foram execradas, rechaçadas pelos críticos ou censuradas. (MIRANDA, 2019, p 8)

A partir da ementa da disciplina, Miranda (2019) sinaliza guias de percurso para que respondam o que é o Teatro Feminista?

[...]Teatro Feministall conjuga práticas teatrais, movimentos feministas, teoria crítica feminista, filosofia, 5 historiografias, ativismo político e uma pletora de movimentos sociais. Além deste aspecto rizomático o "Teatro Feminista" como prática e construção epistemológica floresce em diversos contextos geopolítico-culturais, o que lhe confere uma pluralidade de histórias - muitas a serem contadas e estudadas - teorias, políticas, ativismos e práticas teatrais[...] pode ser pensado no plural, ou seja, "Teatros Feministasll. Por ser um termo guarda-chuva, o curso será desenvolvido a partir de "estudos de caso" para refletir sobre as tensões entre teoria, estética e ativismo (Ibidem). (MIRANDA, 2019, p 5)

Segundo o grupo de entrevistadas os movimentos de resistência reverberam no movimento teatral, no entanto, neste momento estamos passando por uma pandemia mundial. É necessário o isolamento de nossos corpos para a não propagação do corona vírus. Estamos em nossas casas/sedes tentando sobreviver a este caos, essa minha escrita se dá neste contexto. É certo que o recuo do investimento público já acontecia antes dessa pandemia, porém agora estamos com nossos trabalhos totalmente parados, e intensifica a necessidade de recursos públicos urgentes. É hora também de todos/as o/as artistas buscarem se reinventar.

Fechando também este tópico percebo que há uma sede de transformação, há ações de fato, acontecendo. Mulheres que tem força nos seus espaços, e cada vez mais buscam expandir este lugar de fala DELAS. Desta forma, as perspectivas para os teatros feministas são promissoras.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos dados coletados, com ajuda das seis mulheres entrevistadas, das leituras realizadas e das reflexões aqui praticadas fica nítido que ainda existe a invisibilidade da mulher no teatro, pois talvez possa ser considerado “perigoso” que esta liberdade faça parte da vida de mulheres. Especialmente pelo pertencimento do próprio corpo, rompendo com o patriarcado.

Com esta pesquisa percebi que o lugar onde a mulher está sempre foi contestado, e a invisibilidade da mulher fora de cena (direção, concepções artísticas) ainda é muito grande.

Essa estrutura machista de nossa sociedade, e onde o teatro também está inserido, tende a colocar as mulheres como rivais, no entanto, considero que embora o cenário político para a manifestação artísticas não seja promissor, ainda há esperança, pois, as mulheres através de movimentos de resistência estão colocando suas narrativas em cena. Principalmente valorizando a diversidade de mulheres: trans, negras, indígenas, com deficiência.

Nesta pesquisa ficou evidenciado que as atrizes no teatro de rua estão mais vulneráveis. Pela exposição, não se sentem protegidas. Muitas vezes encontram-se mais protegidas em seus grupos. Porém tem um movimento muito significativo contrapondo a isso: ao mesmo tempo em que muitos coletivos femininos estão nascendo, existe um êxodo de mulheres em grupos de teatro de rua onde existe essa dominação masculina tanto no poder da criação, como na direção. Mesmo com os avanços, muitas das mulheres “fazedoras” de teatro de rua ainda enxergam desafiadora a tarefa de construir espaços para tais reflexões.

Observo que o estigma da mulher como atriz é construído historicamente e de difícil desconstrução. A pesquisa também destacou a importância dos encontros entre mulheres, em cena e na plateia, visto que a plateia no teatro de rua compõe a cena, e isso por vezes pode ser libertador quando uma expectadora se vê no olhar da outra. Esses encontros podem ser transformadores.

E enquanto perspectivas, essa pesquisa evidenciou que o teatro feminista é um espaço importante de fala das mulheres, e embora o cenário político não seja promissor, através dos movimentos de resistências eles vêm crescendo e conquistando mais espaço nas produções artísticas. Essa pesquisa me trouxe várias

reflexões a partir das quais é possível construir hipóteses muito significativas para nós mulheres “fazedoras” de teatro de rua.

Minha motivação inicial a esta pesquisa era sobre as “relações de gênero” que permeavam a peça de Arthur Azevedo, e especialmente à minha personagem Inês. Motivada por esta angústia, estava procurando entender se o meu papel enquanto atriz estava se cumprindo, quando o discurso do texto já não dizia mais o que eu queria dizer.

Uma dramaturgia que segue uma estrutura patriarcal poderia ser vista nos dias de hoje como lugar de denúncia? Todas essas perguntas me nortearam e no decorrer das leituras que fiz, das respostas destas seis mulheres incríveis que entrevistei, e muitos papos com pesquisadores/as de teatro de rua pelo telefone e redes sociais, chego numa reflexão muito importante para mim: vou continuar levando Inês pra ruas e praças, mas agora não só porque eu sou de um de Grupo de Teatro e que não arrisca negar um convite de feira de livro para apresentar uma obra de um escritor brasileiro. Mas sim, continuarei levar Inês, e as outras também, porque tenho certeza desse meu lugar de atriz no espaço público foi tirado de nós mulheres, por muito tempo, e também o direito de estar na cidade, de pertencer à ela, por isso homens fizeram leis e obrigaram mulheres organizaram lares.

O teatro popular de rua, tem um diferencial do teatro dos palcos: existe uma reversão àquilo que se considera sagrado, se uma atriz nos palcos precisa ser fiel a personagem, na rua, a personagem se submete as transformações “do mundo”. E se o mundo está sendo remexido, transformado, revirado, eu faço parte dessa transformação e a Inês se submete a mim, e ela será desse tempo e não mais de 1870.

Favorecer as escutas das vozes das atrizes será possível num horizonte próximo. Que os desafios sejam transpassados e nossa potência legitimada. Delas: Inês e Yonara, falo eu - Fala minha!

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. Luta das Mulheres pelo Direito de Voto. Movimentos sufragistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Arquipélago – **Revista da Universidade dos Açores**, Ponto Delgada, 2ª série, VI, 2002.

AZEVEDO, Artur. **Amor por anexins**. Editora Vermelho Marinho, 2017.

BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes. Continuidades e rupturas no papel da mulher brasileira no século XX. **Psicologia: teoria e pesquisa**, v. 16, n. 3, p. 233-239, 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722000000300006&script=sci_arttext. Acesso em: 21.jul.2020

BRONDANI, Joice Aglae. A Máscara e a Sombra: Palco e Vida. **Arte da Cena (Art on Stage)**, p. 021-042, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46181> Acesso em: 18.jul.2020.

BRONDANI, Joice Aglae. Máscara da bufona, mitologias e feminino na cena–ConFabulações. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3878/4137>. Acesso em: 18.jul.2020.

BRONDANI, Joice Aglae. Máscaras Femininas da Commedia dell’Arte. Um Caminho para uma Dramaturgia. **Anais ABRACE**, v. 17, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1750> Acesso em: 18.jul.2020

CABRAL, Eugênia Melo. Primeiras histórias–O surgimento das imprensas feminina e feminista no Brasil. **www. bocc. ubi. pt/pag/cabral-eugenia-primeirashistorias.pdf**. **Acesso em**, v. 14, n. 10, p. 2010, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cabral-eugenia-primeiras-historias.pdf>. Acesso em: 18.jul.2020

CALDAS, Joana Selis Santos. Manifestações misóginas no humor: crime ou reflexo da liberdade de expressão?. **Revista Direito e Sexualidade**, v. 1, n. 1, 2020. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revdirsex/article/view/36859>. Acesso em: 21.jul.2020

CARDOSO, Manuela. **Ópera, Commedia Dell’ Arte e palhaçaria feminina**: estudos a partir da ópera Pagliacci de Ruggero Leoncavallo. **Rebento**, n. 8, 2018. Disponível em: <http://200.145.112.29/index.php/rebento/article/view/256>. Acesso em: 18.jul.2020

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, p. 20-37, 2005. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=Wbts9dg9QCoC&oi=fnd&pg=PA20&dq=CARREIRA,+Andr%C3%A9+Lui+z+Antunes+Netto.+Reflex%C3%B5es+sobre+o+conceito+de+Teatro+de+Rua1.+Teatro+de+rua,+v.+20,+p.+20.&ots=sWE5PaJs5N&sig=5OOKRWepo-LtJZ6s0mqmJMwyWd4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18.jul.2020

FO, Dario; FRANCA, Rame. **Manual Mínimo do Ator**. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ªed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

ENCICLOPÉDIA, ITAÚ CULTURAL. **Teatro de grupo**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=Teatro+de+Grupo&categoria=teatro>. Acesso em 21.jul.2020.

FERRACINI, Renato. Doar-Verbo Bi-Transitivo. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/160/153>. Acesso em: 21.jul.2020

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1988. 159 p

HUNZICKER, Frederick Magalhães et al. **A academia dell'arte**: uma análise histórica e artística sobre o fenômeno da Commedia dell'Arte na Europa com reverberações no Brasil. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2015. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285177/1/Hunzicker_FrederickMagalhaes_D.pdf. Acesso em: 148.jul.2020.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Trad. Hilário Franco Junior. Vol. 2. Bauru, SP: Edusc, 2006, p. 139. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/2274.pdf>. Acesso em: 21.jul.2020

KARAWCZYK, Mônica. Os primórdios do movimento sufragista no Brasil: o feminismo “pátrio” de Leolinda Figueiredo Daltro. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 40, n. 1, p. 64-84, 2014.

MARQUES, Tereza Cristina de Novaes. **Bertha Lutz**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2016.

MARTINS, Iassanã; FAGUNDES, Patricia. Escrever como atriz, como mulher. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 33, p. 098-111, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018098>. Acesso em: 21.jul.2020

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2008

MIRANDA, Brígida. Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula. **DAPesquisa**: Revista de Investigação em Artes, Florianópolis, v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15830>. Acesso em 21.jul.2020

MIRANDA, Maria Brigida *de*. Teatro feminista na pós-graduação-uma experiência na criação e condução de uma disciplina acadêmica. **Anais ABRACE**, v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4593>. Acesso em: 18.jul.2020

MONTENEGRO, Fernanda. Houve um desmonte geral da cultura deste país. E não é de agora não. *Jornal Zero Hora*. 29.set.2018. Disponível em: <http://www.cwaclipping.net/sistema/cliente/materia?security=3a9551efcd85.6366132.10650526&rn=1>. Acesso em: 21.jul2020.

MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH**, 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoANPUH.pdf. Acesso em: 18.jul.2020

NUNES, Lygia Bojunga; NERY, Marie Louize. **A bolsa amarela**. Agir, 1976.

OLIVEIRA, Geovana Quinalha. Invisibilidades, resistências e re-existências em revistas femininas. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/1806-9584-2020v28n166133/43524>. Acesso em: 18.jul.2020

PINTO, Celi Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUITES, Aline Porto; NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro dialético como prática pedagógica em comunidade. **DAPesquisa**, v. 6, n. 8, p. 012-022, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13988>. Acesso em: 21.jul2020.

ROCHA, Elaine Pereira. **Entre a pena e a espada**: a trajetória de Leolinda Daltro (1859 – 1935) – patriotismo, indigenismo e feminismo. 335 f. Tese Doutorado em História. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RAMOS, Conceição de Maria de Araújo; BEZERRA, José de Ribamar Mendes; ROCHA, Maria de Fátima Sopas. **A linguagem popular na obra de Arthur Azevedo: o Amor pelos Anexins**. 2009. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ABRALIN_2009/PDF/Concei%C3%A7%C3%A3o%20de%20Maria%20de%20Araujo%20Ramos.pdf. Acesso em: 21.jul.2020

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de arte e antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 21.jul.2020

RIOS, João Tadeu de Oliveira. A Máscara e a Sombra: L'Arte Della Cortigiana (versão em português) [Joice Aglae Brondani]. **Repertório**, Salvador, nº 26, p. 151-160, 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/17464/11437> Acesso em: 18.jul.2020

SERGIO, Ricardo. **A farsa**. 2010. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2118425>. Acesso em: 21.jul.2020

SILVA, Graciela Teixeira Assed da; CARMONA, Luciana Garcia. Corpo e discurso: um estudo sobre o filme Cinderella. **Trabalhos Completos ALED BRASIL**, v. 2, n. 2, 2016. Disponível em: <http://www.revistaaledbr.ufscar.br/index.php/revistaaledbr/article/view/145/139>. Acesso em: 18.jul.2020.

SILVEIRA, Maria Eduarda; ALDA, Lucía Silveira. Nós, mulheres: A importância da sororidade e do empoderamento feminino. VII Seminário Corpo, gênero e sexualidade. Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Eixo temático 15 – Educação popular, epistemologias feministas e relações de gênero. 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/160.pdf> Acesso em: 18.jul.2020.

TAVARES, Mariana Santiago; ANDRADE, Francisca Marli Rodrigues de; CUNHA, Ana Luísa Barros. **Em briga de marido e mulher por que meter a colher?** Contribuições da pedagogia no enfrentamento à violência doméstica e de gênero. I Saber Mulher. Tema “Violência Doméstica, Segurança Pública e Políticas Públicas”. IFFluminense Campus Santo Antônio de Pádua, 2018. Disponível em: [http://www.sabermulher.padua.iff.edu.br/documentos/2/Em briga de marido e mulher por que meter a colher.pdf](http://www.sabermulher.padua.iff.edu.br/documentos/2/Em%20briga%20de%20marido%20e%20mulher%20por%20que%20meter%20a%20colher.pdf). Acesso em: 21.jul.2020.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Editora Record, 2018.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio**. Editora E-papers, 2010. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=q5H0_ub83HcC&oi=fnd&pg=PA13&dq=Nucleo+de+pesquisadores+do+teatro+de+rua&ots=o5uYVI3zBh&sig=CLyG8j22_XAn221G2q_veysypxM#v=onepage&q=Nucleo%20de%20pesquisadores%20do%20teatro%20de%20rua&f=false Acesso em: 18.jul.2020

VIANA, Fausto. Sangue, sêmen e outros fluidos corporais como traje de cena da performance. São Paulo: **ECA/USP**, 2018. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002888681.pdf>. Acesso em: 21.jul.2020

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 205 p

APÊNDICE(S)

APÊNDICE 01

QUESTIONÁRIO

Projeto de Pesquisa: Delas Falo Eu. Fala minha.

Pesquisadora Principal: Yonara Marques

Pesquisadora orientadora: Profa Ma. Priscila Schacht Cardozo

Objetivo da pesquisa: Analisar a personagem Inês do espetáculo “Amor por Anexins” do Cirquinho do Revirado sob a perspectiva do teatro feminista.

Dados participantes:

Nome:

Endereço/Cidade:

Contato telefônico:

Codinome para identificação na pesquisa:

E-mail:

Data da coleta de dados:

Caracterização da/o participante:

1. Sexo: () Masc. () Fem.

2. Raça/cor: () Branca () Preta () Parda () Indígena () Amarela

3. Idade (anos):

4. Formação:

() Ensino superior completo

Curso:

() Pós graduação Lato sensu () Concluída – Ano: _____ () Em andamento

Área:

() Mestrado

() Concluído – Ano: _____ () Em andamento

Área _____

() Doutorado

() Concluído – Ano: _____ () Em andamento

Área _____

5. Atuação:

() Atriz/ator () Estudante

6. Há quanto tempo atua? _____
 () Menos de 1 ano () 1 a 2 anos () 2 a 3 anos () 3 a 4 anos
 () 4 a 5 anos () 5 a 7 anos () 7 a 10 anos (X) + de 10

Perguntas relacionadas ao objeto de estudo:

1. O Cirquinho do Revirado tem uma história de mais de 23 anos como Grupo de Teatro. São inúmeros espetáculos, inúmeros prêmios e uma composição familiar para expressar a arte que tem uma identidade muito particular. *E diante dessa história, gostaria de saber quando foi que você teve o primeiro contato com o Cirquinho do Revirado? Quais as memórias que você tem deste momento?*
2. O espetáculo “Amor por Anexins” foi pensado com a perspectiva do Cirquinho do Revirado que é a tendência para a comicidade, o jogo da rua, textos que possibilitem a troca com o público. E a personagem Inês foi construída com este desafio: interpretar um texto escrito em 1872, falando sobre uma mulher, e tendo como cenário a rua. Pensando nisso:
 - a. *Como você percebe a visibilidade da mulher como atriz no teatro?*
 - b. *E se pensarmos as mulheres atrizes no teatro de rua, quais aspectos você destacaria como diferencial?*
 - c. *Além disso, como você vislumbra a possibilidade de uma atriz promover reflexões para outras mulheres que estão como expectadoras?*
3. A construção de uma artista perpassa as concepções teóricas, as leituras de mundo, as construções de valores e os laços construídos. Desta forma, gostaria de saber:
 - a) *como você percebe a presença da mulher na história do teatro e nas dramaturgias como referencial para a construção de outras mulheres atrizes?*
 - b) *Quais mulheres do universo teatral/artístico te inspiraram?*
4. Pensando no teatro feminista como uma linguagem possível e concreta de fortalecer um espaço para a redução das opressões de gênero no teatro, e compreendendo que toda discussão política do teatro feminista perpassa o momento político onde está inserido, *quais perspectivas você vislumbra nesse momento para o teatro feminista?*
5. Sabendo que o espetáculo Amor por Anexins foi escrito por Arthur de Azevedo em 1872 e considerando este texto sob a perspectiva do teatro feminista, como você descreveria a personagem Inês, interpretada por Yonara Marques no Cirquinho do Revirado?

APÊNDICE 02

Análise do conteúdo dos questionários (exemplo de uma pergunta)

Pergunta 01: O Cirquinho do Revirado tem uma história de mais de 23 anos como Grupo de Teatro. São inúmeros espetáculos, inúmeros prêmios e uma composição familiar para expressar a arte que tem uma identidade muito particular. E diante dessa história, gostaria de saber quando foi que você teve o primeiro contato com o Cirquinho do Revirado? Quais as memórias que você tem deste momento?

Entrevistada	Resposta	Categorias I (ideias centrais)	Categorias II (ideias comuns – ao agrupamento das ideias das colunas 2 e 3)	Categorias III (organização das ideias)
Clarice	Não lembro quando assisti “Amor por Anexins”, que acredito ter sido a primeira peça que vi com o grupo. Faz muito tempo, tenho pouca memória disso. Lembro bem de encontrar o grupo em diversos festivais e encontros de teatro, e termos muitos bons papos fora de cena. Mas a memória mais forte é com a apresentação da peça “Júlia”, em Joinville. Adorei o trabalho e a atuação fantástica dos atores.	Amor por Anexins foi onde conheceu o grupo Conhece há muito tempo Bons papos fora de cena dos encontros nos festivais Julia foi marcante	Amor por Anexins foi onde conheceu o grupo Conhece há muito tempo Bons papos fora de cena dos encontros nos festivais Julia foi marcante	As pessoas conheceram o Cirquinho pelos espetáculos “Amor por Anexins” e “Júlia”. As pessoas conhecem o Cirquinho há muito tempo, e é um Grupo de Teatro referência em Santa Catarina, e já assistiram seus espetáculos repetidas vezes.
Brigida	O Cirquinho é sempre uma referência de trabalho relevante e de impacto no estado. Eu assisti a muito tempo (acho que quando cheguei aqui na ilha) a um espetáculo na arena do CEART. Colorido e bem definido como teatro de rua.	O Cirquinho é referência no estado. Assistiu há muito tempo Tem lembranças do colorido e da referência de ser de rua.	O Cirquinho é referência no estado. Assistiu há muito tempo Tem lembranças do colorido e da referência de ser de rua.	O vínculo com o Cirquinho é para além dos palcos, mas como família, amigos, são pessoas generosas e divertidas.
Nathalie	Devia ser 2008, eu era estudante do curso de teatro da UDESC e vi pela primeira vez o grupo Cirquinho do Revirado com a peça “Amor por Anexins” que foi apresentada no	Viu a primeira vez no Ceart da Udesc, onde teve o primeiro contato com o grupo.	Viu a primeira vez no Ceart da Udesc, onde teve o primeiro contato com o grupo.	Cirquinho ocupa o espaço da Universidade e das ruas, marcante por ser colorido, inovador (pernas de pau), constrói memórias

ANEXOS

ANEXO 01 - ESPETÁCULO: AMOR POR ANEXINS

Autor: Arthur Azevedo

Duração: 45min

Categoria: rua

a) EQUIPE:

Direção: Lourival Andrade

Cenografia: O grupo

Iluminação: a contratar

Sonoplastia: ao vivo

Figurino: Norma Ribeiro

Assistência de Figurino: Tiloca

Costureira: Maria das Graças Soares

Assistente Costureira: Maria Elizabete Soares

Alfaiate: Joenio Florentino

Assistente de Alfaiate: Pedro Mello

Maquiagem e caracterização dos personagens: Carlos Eduardo Silva

Composição musical: Jefferson Bittencourt

ELENCO:

Personagens:

- ☐ Mestre de Pista (ator Fabio Murillo Justino)
- ☐ Inês (atriz Yonara Marques)
- ☐ Isaías (ator Reveraldo Joaquim)

SINOPSE:

Três atores, com figurinos de época e pernas-de-pau contam a história do velho asqueroso solteirão Isaías, que tenta conquistar a viúva costureira Inês através de anexins (ditados populares e provérbios). Desiludida com o ex-noivo, que rompe o compromisso por carta depois de encontrar outra mulher em melhor situação financeira (no caso, um dote maior) ela resolve enfrentar o velho rabugento também por causa do dinheiro. Para que Isaías ganhe a mão de Inês, ele é desafiado a não

falar em provérbios durante meia hora. A história é costurada pelo mestre de pista, papel criado para abrir e fechar a peça, fazer a sonoplastia e a contra regragem cênica.

CENOGRRAFIA:

- ☐ Lona em formato de picadeiro com 8m de diâmetro
- ☐ 02 bancos de 1.70m
- ☐ araras de 1.70m
- ☐ 1 banqueta 50cm

TRANSPORTE: Veículo próprio adaptado para transporte do cenário.

TEMPO DE PREPARAÇÃO:

- ☐ Montagem cenário e iluminação: 30min
- ☐ Preparação Atores: 2h

ANEXO 02: "ROTEIRO" DO ESPETÁCULO

TEXTO DO ARTHUR DE AZEVEDO, ENREDO DO ESPETÁCULO, CONTEXTO DE 1870.

AMOR POR ANEXINS

Esta farsa, entremez, entreato, ou que melhor nome tenha em juízo, o meu primeiro trabalho teatral, foi escrita há mais de sete anos, no Maranhão, para as meninas Riosa, que a representaram em quase todo o Brasil e até em Portugal. Pô-la em música e em boa música, Leocádio Raiol; mas ultimamente representaram-na sem ela, Helena Cavalier e Silva Pereira: desencaminhara-se a partitura. Tem agora nova música, e não inferior, de Carlos Cavalier.

A. A.

PERSONAGENS

ISAÍAS, solteirão

INÊS, viúva

UM CARTEIRO

A cena passa-se no Rio de Janeiro.

Época, atualidade.

ATO ÚNICO

Sala simples, janela à esquerda, portas ao fundo e à direita. Mesa à esquerda com preparos de costura. Num dos cantos da sala uma talha d'água. Cadeiras.

CENA I

INÊS (Cose sentada à mesa, e olha para a rua, pela janela.) — Lá está para-do à esquina o homem dos anexins! Não há meio de ver-me livre de semelhante cáustico! Ora, eu, uma viúva, e, de mais a mais com promessa de casamento, havia de aceitar

para marido aquele velho! Não vê! E ninguém o tira dali! Isto até dá que falar à vizinhança... (Desce à boca de cena.)

Copla

Eu que, por gosto, perdido
Tenho casamentos mil,
Com mais de um belo marido,
Garboso, rico e gentil,
De um velho agora a proposta,
Meu Deus! devia aceitar?
Demais um velho que gosta
De assim tão jarreta andar!
Nada! nada!
Não me agrada!
Quero um marido melhor!
É bem mau não ser casada,
Mas malcasada é pior.

Ainda hoje escreveu-me uma cartinha, a terceira em que me fala de amor, e a segunda em que me pede em casamento. (Tira uma carta da algibeira.) Ela aqui está. (Lê.) “Minha bela senhora. Estimo que estas duas regras vão encontrá-la no gozo da mais perfeita saúde. Eu vou indo como Deus é servido. Antes assim que amortalhado. Venho pedi-la em casamento pela segunda vez. Ruim é quem em ruim conta se tem, e eu não me tenho nessa conta. Jamais senti por outra o que sinto pela senhora; mas uma vez é a primeira.” (Declamando.) Que enfiada de anexins! Pois é o mesmo homem a falar! (Continua a ler.) “Tenho uns cobres a render; são poucos, é verdade, mas de hora em hora Deus melhora, e mais tem Deus para dar do que o diabo para levar. Não devo nada a ninguém, e quem não deve não teme. Tenho boa casa e boa mesa, e onde come um comem dois. Irei saber da resposta hoje mesmo. Todo seu, Isaías.” (Guardando a carta.) Está bem aviado, senhor Isaías! Vou às compras; é um excelente meio de me ver livre de vossemecê e de seus anexins. Vou preparar-me. (Sai pela porta da direita. Pausa.)

CENA II

[ISAÍAS]

ISAÍAS (Deita com precaução a cabeça pela porta do fundo.) — Porta aberta, o justo peca. (Avançando na ponta dos pés.) A ocasião faz o ladrão. Preciso estudar o gênio desta mulher: antes que cases, olha o que fazes. Dois gênios iguais não fazem liga; se a pequena não me sai ao pintar, para cá vem de carrinho. É preciso olhar para o futuro: quem para adiante não olha atrás fica; quem cospe para o ar cai-lhe na cara, e quem boa cama faz nela se deita. Resolvi casar-me, mas bem sei que casar não é casaca. Alguém dirá que resolvi um pouco tarde, porém, mais vale tarde que nunca. Deus ajuda a quem madruga, é verdade; mas nem por muito madrugar se amanhece mais cedo. Procurei uma mulher como quem procura ouro. Infeliz até ali! Vi-as a dar com um pau: bonitas, que era um louvar a Deus de gatinhas; mas... nem tudo o que luz é ouro; feias também que era um deus-nos-acuda; mas muitas vezes donde não se espera, daí é que vem. Quem porfia mata caça dizia com meus botões, e não foi nada, que enquanto o diabo esfrega um olho, cá a dona encheu-me... o olho. Pois olhem que não me passou camarão pela malha... Esta é viúva e costurei-ra... Estou pelo beicinho, e creio que estou servido. Quem já deu não tem para dar, é certo; mas, ora, adeus! quem muito quer muito perde. Já tomei informações a seu respeito: foram as melhores possíveis; mas como o saber não ocupa lugar, e mais vale um tolo no seu que um avisado no alheio, observei-a. Eu sou como São Tomé: ver para crer. Vi-a andar sempre sozinha... e nada de pânde-gas! Dize-me com quem andas, dir-te-ei as manhas que tens. (Examinando a casa.) Boa dona-de-casa parece ser! Asseio e simplicidade. Pelo dedo se conhece o gigante. Há de ser o que Deus quiser: o casamento e a mortalha no céu se talham. (Reparando.) Ai, que ela aí vem! (Perfilando-se.) Coragem, Isaías! Lembra-te de que um homem... (Atrapalhando-se.) é um gato e um bicho é um homem! Disse asneira.

CENA III

ISAÍAS e INÊS

INÊS (Vem pronta para sair, ao ver Isaías assusta-se e quer fugir.) — Ai!

ISAÍAS (Embargando-lhe a passagem.) — Ninguém deve correr sem ver de quê.

INÊS — Que quer o senhor aqui?

ISAÍAS — Vim em pessoa saber da resposta de minha carta: quem quer vai e quem não quer manda; quem nunca arriscou nunca perdeu nem ganhou; cautela e caldo de galinha...

INÊS (Interrompendo-o.) — Não tenho resposta alguma que dar! Saia, senhor!

ISAÍAS — Não há carta sem resposta...

INÊS (Correndo à talha e trazendo um púcaro cheio d'água.) — Saia, quando não...

ISAÍAS (Impassível.) — Se me molhar, mais tempo passarei a seu lado; não hei de sair molhado à rua. Eh! eh! Foi buscar lã e saiu tosquiada!...

INÊS — Eu grito!

ISAÍAS — Não faça tal! Não seja tola, que quem o é para si, pede a Deus que o mate e ao diabo que o carregue! Não exponha a sua boa reputação! Veja que sou um rapaz; a um rapaz nada fica mal...

INÊS — O senhor, um rapaz?! O senhor é um velho muito idiota e muito impertinente!

ISAÍAS — O diabo não é tão feio como se pinta...

INÊS — É feio, é!...

ISAÍAS — Quem o feio ama bonito lhe parece.

INÊS — Amá-lo, eu?!... Nunca!...

ISAÍAS — Ninguém diga: desta água não beberei...

INÊS — É abominável! Irra!

ISAÍAS — Água mole em pedra dura, tanto dá...

INÊS — Repugnante!

ISAÍAS — Quem espera sempre alcança.

INÊS — Desengane-se!

ISAÍAS — O futuro a Deus pertence!

INÊS — Há alguém que me estima deveras...

ISAÍAS — Esse alguém (Naturalmente.) sou eu.

INÊS — Era o que faltava! (Suspirando.) Esse alguém...

ISAÍAS — Quem conta um conto acrescenta um ponto...

INÊS — Esse alguém é um moço tão bonito... de tão boas qualidades...

ISAÍAS — Quem elogia a noiva...

INÊS — O senhor forma com ele um verdadeiro contraste.

ISAÍAS — Quem desdenha quer comprar...

INÊS — Comprar! Um homem tão feio!...

ISAÍAS — Feio no corpo, bonito na alma.

INÊS (Sentando-se.) Deus me livre de semelhante marido!

ISAÍAS — Presunção e água benta cada qual toma a que quer... (Senta-se também.)

INÊS (Erguendo-se.) — Ah, o senhor senta-se? Dispõe-se a ficar! Meu Deus, isto foi um mal que me entrou pela porta!

ISAÍAS (Sempre impassível.) — Há males que vêm para bem.

INÊS — Temo-la travada.

ISAÍAS — Venha sentar-se a meu lado. (Vendo que Inês senta-se longe dele.) Se não quiser, vou eu... (Dispõe-se a aproximar a cadeira.)

INÊS — Pois sim! Não se incomode! (Faz-lhe a vontade.) Não há remédio!

ISAÍAS (Chegando mais a cadeira.) — O que não tem remédio, remediado está.

INÊS (Afastando a sua.) — O que mais deseja?

ISAÍAS — Diga-me cá: o seu noivo?... (Faz-lhe uma cara.)

INÊS — Não entendo.

ISAÍAS — Para bom entendedor meia palavra basta...

INÊS — Mas o senhor nem meia palavra disse!

ISAÍAS — Pergunto se... fala francês...

INÊS — Como?

ISAÍAS — Ora, bolas! Quem é surdo não conversa!

INÊS — Mas a que vem essa pergunta?

ISAÍAS (Naturalmente.) — Quem pergunta quer saber.

INÊS — Ora!

ISAÍAS (Sentencioso.) — Dois sacos vazios não se podem ter de pé.

INÊS — Essa teoria parece-se muito com o senhor.

ISAÍAS — Por quê?

INÊS — Porque já caducou também.

ISAÍAS (Formalizado.) — Então eu já caduquei, menina? Isso é mentira.

INÊS — É verdade.

ISAÍAS — Não é.

INÊS — É.

ISAÍAS — Pois se é, nem todas as verdades se dizem. (Ergue-se e passeia.)

INÊS — Ah! o senhor zanga-se? É porque quer; não me viesse dizer tolices! (Ergue-se.)

ISAÍAS (Interrompendo o seu passeio, solenemente.) — Na casa em que não há pão, todos ralham, ninguém tem razão.

INÊS — Ora! somos ainda muito moços!

ISAÍAS — Quem? nós?

INÊS — (De mau humor.) — Não falo do senhor: falo dele...

ISAÍAS — Ah! fala dele...

INÊS — Havemos de trabalhar um para o outro...

ISAÍAS — É bom, é: Deus ajuda a quem trabalha.

Canto

INÊS — Sem desgosto viveremos,

Seremos ricos, talvez;

Muitos morgados teremos...

ISAÍAS — Mas um só de cada vez...

(Zangado.) A faceira

Talvez convidar-me queira

Para padrinho de algum!

INÊS — E não suponha que, apesar de pobre, não me faça bonitos presentes o meu noivo.

ISAÍAS — É! Quem cabras não tem e cabritos...

INÊS — Insulta-o?

ISAÍAS — Cão danado, todos a ele! Pois eu havia de insultá-lo, senhora?

INÊS — Se estivesse calado...

ISAÍAS — Sim, senhora: em boca fechada não entram mosquitos... mas é que o seu futurozinho me interessa...

INÊS — Muito obrigada. (Senta-se.)

ISAÍAS — Não há de quê. Se bem que eu não seja nenhum Matusalém, estou no caso de lhe dar conselhos. Ouça-me: quem me avisa meu amigo é; quem à boa árvore se chega boa sombra o cobre.

INÊS — Mesmo por já estar no caso de me dar conselhos, é que o não quero para marido.

ISAÍAS — Se eu fosse jovem, não me havia de aceitar, por estar no caso de os receber. Preso por ter cão e preso por não ter!...

INÊS — Não desejo enviuar de novo...

ISAÍAS — Vaso ruim não quebra...

INÊS — Desengane-se, senhor: não são os seus ditados que me hão de fazer mudar de resolução! (Passeia.) Oh!

ISAÍAS — (Acompanhando-a.) — Talvez façam, talvez!... Devagar se vai ao longe... muito tolo é quem se cansa... (Inês volta-se, param defronte um do outro.) Menina, antes só do que mal acompanhado... Olhe que o pior cego é aquele que não quer ver...

INÊS (À parte.) — Vou pregar-lhe uma peta. (Alto.) Mas se me faltasse este noivo, outros rapazes há que me têm feito pé-de-alferes.

ISAÍAS — Águas passadas não movem moinhos!

INÊS — E entre eles...

ISAÍAS — O passado, passado!

INÊS — Não me interrompa!... E entre eles há um ricaço que em outro tempo...

ISAÍAS — O tempo que vai não volta!

INÊS — Não me interrompa, já disse! E entre eles há um ricaço que noutro tempo se esqueceu da promessa...

ISAÍAS — O prometido é devido!

INÊS — Ai, mau!... se esqueceu da promessa que me havia feito; mas que está outra vez pelo beicinho...

ISAÍAS — Cesteiro que faz um cesto, faz um cento... (Movimento de Inês. Com força.) Se tiver verga e tempo! E quem é esse... ricaço?

INÊS — É segredo.

ISAÍAS — Segredo em boca de mulher é manteiga em nariz... (A um gesto de Inês.) de homem! Mas faz bem, faz bem: o segredo é a alma do negócio...

INÊS — O senhor tem na cabeça um moinho de adágios! Passa!...

ISAÍAS — O que abunda não prejudica.

INÊS — Bem! Para maçadas basta. Mude-se!

ISAÍAS — Os incomodados é que se mudam.

INÊS — Mas eu estou em minha casa, senhor!

ISAÍAS — Descobriu mel de pau!

INÊS — Irra! Que homem sem-vergonha!

ISAÍAS (Examinando cinicamente a costura.) — Quem não tem vergonha todo o mundo é seu.

INÊS — Se o meu noivo o visse aqui! Ele, que jurou dar cabo do primeiro rival que...

ISAÍAS — Cão que ladra não morde... E eu sou homem!... tenho força... E contra a força não há resistência!...

INÊS (Irônica.) — Ora, por quem é, não faça mal ao pobre moço, sim?

ISAÍAS — Faça!... Quem o seu inimigo poupa às mãos lhe morre. Julga que não estou falando sério? Uma coisa é ver e outra...

INÊS (No mesmo.) — Ora, não faça tal.

ISAÍAS — Faça! isto tão certo como dois e três serem cinco. São favas contadas. Quem não quiser ser lobo não lhe vista a pele!

INÊS — Mas sabe que ele é valente?

ISAÍAS — Também eu sou! Cá e lá más fadas há! Duro com duro não faz bom muro, e dois bicudos não se beijam!

INÊS — Ponha-se ao fresco, preciso sair; tenho que fazer lá fora.

ISAÍAS — E eu tenho que fazer cá dentro. Um dia bom mete-se em casa. (Pausa.) Olhe, senhora, olhe bem para mim, acha-me feio: não acha?

INÊS — Ai, ai, ai!...

ISAÍAS — Eu também acho, e feliz é o doente que se conhece. Mas muitas vezes as aparências enganam e o hábito não faz o monge. Experimente e verá. (Suplicante.) Case comigo.

INÊS — Gentes!

ISAÍAS — Ah! se fôssemos casadinhos, outro galo cantaria! Por exemplo: em vez de sair agora à rua, com este sol de matar passarinho, mandava-me a mim, ao seu maridinho...

INÊS (Arremedando-o.) — Ao seu maridinho... (À parte.) Oh! que idéia! Vou me ver livre dele. (Alto.) Então, sem sermos casados, não pode prestar-me um pequeno serviço?

ISAÍAS — Conforme o serviço: ponha os pontos nos ii.

INÊS — Se me fosse comprar três metros de escumilha. Olhe... aqui tem a amostra... No armarinho do Godinho... Sabe onde é?

ISAÍAS — Sei; mas quando não soubesse? Quem tem boca vai a Roma.

INÊS — Está contrariado?

ISAÍAS — O que vai por gosto regala a vida.

INÊS — Tome o dinheiro.

ISAÍAS — Nada... não é preciso... (Vai saindo e estaca.) Diabo! não me lembra um ditado a propósito! (Sai.)

CENA IV

[INÊS]

INÊS — Estás bem aviado... Quando voltares, hás de achar a porta fecha-da. Safa! que maçador! Agora, tratemos de sair: são mais que horas. (Aparece à porta um carteiro.)

CENA V

INÊS, O CARTEIRO

O CARTEIRO — Boa-tarde, inha senhora.

INÊS — Boa-tarde. O que deseja?

O CARTEIRO — Aqui tem esta carta... é da caixa urbana...

INÊS — Uma carta? (Recebendo a carta, consigo.) De quem será? (Ao carteiro.) Obrigada.

O CARTEIRO — Não há de quê, minha senhora. Passe muito bem!

INÊS — Adeus. (O carteiro sai.)

CENA VI

[INÊS]

INÊS — Ah! a letra é de Filipe. Faz bem em escrever-me o ingrato! Há doze dias que nos não vemos... (Abre a carta e lê. Jogo de fisionomia.) “Inês. Peço-te perdão por ter dado causa a que perdesses comigo o teu tempo. Ofereceram-me um casamento vantajoso, e não soube recusar. Ainda uma vez perdão! Falta-me o ânimo para dizer-te mais alguma coisa. Dentro em uma semana estarei casado. Esquece-te de mim — Filipe.” (Declamando.) Será possível! Oh! meu Deus! (Relendo.) Sim... cá está... é a sua letra... (Depois de ter ficado pensativa um momento.) Ora, adeus! Eu também não

gostava dele lá essas coisas... Digo mais, antes o Isaías; é mais velho, mais sensato, tem dinheiro a render, e Filipe acaba de me provar que o dinheiro é tudo nestes tempos. Espero aqui o Isaías com o meu “sim” perfeitamente engatilhado! Oh! o dinheiro...

Recitativo

Louro dinheiro, soberano esplêndido,

Força, Direito, Rei dos reis, Razão.
 Que ao trono teu auriluzente e fúlgido
 Meus pobres hinos proclamar-te vão.
 Do teu poder universal, enérgico,
 Ninguém se atreve a duvidar! Ninguém!
 Rígida mola desta imensa máquina,
 Fácil conduto para o eterno bem!
 Aos teus acenos, Deus antigo e déspota,
 Aos teus acenos, Deus moderno e bom,
 Caem virtudes e se exaltam vícios!
 Todos te almejam, precioso dom!
 Inda hás de ser o derradeiro ídolo,
 Inda hás de ser a só religião,
 Louro dinheiro, soberano esplêndido,
 Força, Direito, Rei dos reis, Razão!...

CENA VII

INÊS, ISAÍAS

ISAÍAS (Entrando.) — Quem canta seus males espanta.

INÊS — Já de volta! O senhor foi a correr!

ISAÍAS — Nada! quem corre cansa. Encontrei outro armarinho mais per-to.

INÊS (Tomando a fazenda.) — Muito obrigada. Quanto custou?

ISAÍAS — Um pau por um olho. Mil e duzentos o metro...

INÊS — Pois olhe: o outro vende mais barato.

ISAÍAS — O barato sai caro, e mais vale um gosto do que quatro vinténs.

INÊS — Regateou?

ISAÍAS — Regatear! Para quê? Mais tem Deus para dar do que o diabo para tomar.

INÊS — Já vejo que é tão pródigo de dinheiro como de anexins!

ISAÍAS — Da pataca do sovina o diabo tem três tostões e dez réis. Poupa do sim, sovina não. Eu cá sou assim! Nem tanto ao mar nem tanto à terra. Tenho um só defeito: quero casar-me. Cada louco com sua mania.

Canto

Hei sido um gato-sapato;

Preciso do casamento!

O maldito celibato

Não é viver, é tormento.

Quero honesta rapariga

Entre as belas procurar,

Muito embora o mundo diga:

Quem já andou não tem pra andar...

A existência de casado

Talvez venturas me traga,

Se diz verdade o ditado:

Amor com amor se paga.

Se eu for constante e fervente,

Ela tudo isso será;

Se eu amá-la eternamente,

Ela também me amará!

Eu escravo e a esposa escrava,

Viveremos sem desgosto;

Uma mão a outra lava

E ambas lavam o rosto!...

Faço-lhe pela milésima vez o meu pedido. Nem todos os dias há carne gorda. A senhora falou-me em um apaixonado. Por onde andará ele? Eu estou aqui, e mais vale um pássaro na mão do que dois a voar.

INÊS (À parte.) — Levemos a coisa com jeito. (Alto.) O senhor... (Com uma idéia.) Ah!

ISAÍAS — Oh!

INÊS — Já viu representar As pragas do Capitão?

ISAÍAS — Não, senhora. De pragas ando eu farto.

INÊS — Era um militar que praguejava muito. A senhora que ele amava deu-lhe a mão de esposa, mas depois de estabelecer-lhe a condição de não praguejar durante meia hora.

ISAÍAS — Falo em alhos, e a senhora responde com bugalhos!

INÊS — Já lá vamos aos alhos: aceito a sua proposta.

ISAÍAS (Impetuosamente.) — Aceita?

INÊS — Sim, senhor.

ISAÍAS (Incrédulo.) — Qual! Quando a esmola é muita, o pobre desconfia...

INÊS — Mas imponho também a minha condição...

ISAÍAS — Imponha: manda quem pode.

INÊS — Se conseguir levar meia hora sem...

ISAÍAS — Sem praguejar?...

INÊS — Não! Sem dizer um anexim! Se o conseguir, é sua a minha mão.

ISAÍAS — Deveras?

INÊS (Sentando-se.) — Deveras.

ISAÍAS — Mas eu posso estar calado?

INÊS — Como assim?! Era o que faltava! Há de falar pelos cotovelos!

ISAÍAS — Isso é um pouco difícil: o costume faz lei...

INÊS — Ai, que escapou-lhe um!

ISAÍAS — Pois o que quer? a continuação do cachimbo...

INÊS — Faz a boca torta, já duas vezes.

ISAÍAS — Nas três o diabo as fez.

INÊS — Ai, ai, ai! Vamos muito mal!

ISAÍAS — Mas não tínhamos ainda entrado em campo... Aqueles foram ditos de propósito. Agora sim! Agora é que são elas!

INÊS — Outro!

ISAÍAS — Protesto! “Agora é que são elas” nunca foi anexim. A César o que é de César!

INÊS — O senhor vai perder... Olhe: são duas horas. (Aponta para um relógio que deve estar sobre a mesa.) Aceita o desafio? (Pausa.) Bem. Quem cala consente...

ISAÍAS — Ah! agora é a senhora quem os diz! Virou-se o feitiço contra o feiticeiro...

INÊS — Ai, ai!

ISAÍAS — Foi engano.

INÊS — Dos enganos comem os escravos. (Pausa.) Então? Diga alguma coisa...

ISAÍAS — O que hei de dizer... senão... que gosto muito da senhora... e...

INÊS — Pois diga: vai tantas vezes o cântaro à fonte, que lá fica.

ISAÍAS — Não me provoque, senhora, não me provoque!

INÊS — Cada qual puxa a brasa para sua sardinha...

ISAÍAS (Agitado.) — Brasa! sardinha! Oh! que suplício!

INÊS — O que tem o senhor?

ISAÍAS — Nada... não tenho nada... é que esta proibição me incomoda... Este maldito costume... parece que não estou em mim...

INÊS — Sabe o que mais?

ISAÍAS — Vou saber.

INÊS — Diga o que quiser! Abra a torneira dos anexins, ditados, rifões, sentenças, adágios e provérbios... Fale, fale para aí!

ISAÍAS — E a condição?

INÊS — Caducou. (Dando-lhe a mão.) Aqui tem: sou sua.

ISAÍAS (Contente.) — Minha! (Em outro tom.) E os outros?

INÊS — Não existem, nunca existiram!

ISAÍAS — Pois estou acordado? Se estiver dormindo, deixa-me estar: não me acordes.

INÊS — Está bem acordado.

ISAÍAS — Estou?! (Pulando de contente.) Então viva Deus! Viva o prazer!... Trá lá lá rá lá! (Quer abraçá-la.)

INÊS (Gritando.) — Alto lá! Mais amor e menor confiança!

ISAÍAS — E que o rato nunca comeu mel, quando come... (Outro tom.) Pode-se dizer este ditadozinho?...

INÊS — Quantos quiser!

ISAÍAS (Concluindo.) —... se lambuza! (Tomando-lhe as mãos.) E tu? amas-me, meu bem?

INÊS — Sossegue: o amor virá depois. Seja bom marido e deixe o barco andar!

ISAÍAS — Apoiado. Roma não se fez num dia!

INÊS — E tenha sempre muita fé nos seus anexins.

ISAÍAS — É verdade: O que tem de ser tem muita força. O homem põe... e a mulher dispõe!...

INÊS — Basta! Despeça-se destes senhores, e vá tratar dos papéis...

ISAÍAS — Quem tem boca não manda... cantar. Mas, enfim... (Ao público.)

Copla final

Antes que daqui nos vamos,

Inês vos dirá quais são

Os votos que alimentamos

No fundo do coração.

INÊS — Os votos que neste instante

Fazemos nestes confins

(Deita a mão sobre o coração.)

É que nos ameis bastante

Embora por anexins.

AMBOS — Muitas palmas esperamos

De vós:

Metade para o autor, metade para nós.

(Cai o pano.)